STUDIEN ÜBER LEONARDO DA VINCI



VON

WILHELM VON BODE



WILHELM VON BODE

STUDIEN ÜBER LEONARDO DA VINCI



STUDIEN ÜBER
LEONARDO DA VINCI

VON

WILHELM VON BODE

MIT 73 ABBILDUNGEN

19  21

BERLIN
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG

VORWORT

Die Studien über Leonardo da Vinci, die ich hier vereinigt habe in der Hoffnung, dadurch das Bild des Künstlers zu vervollständigen, sind herausgewachsen aus einer Reihe kleinerer und größerer Aufsätze über den Meister, die ich seit meinem ersten Aufenthalt in Italien vor fünfzig Jahren als Frucht immer erneuter Betrachtung seiner Werke nach und nach veröffentlicht habe. Erwerbungen an Gemälden und Bildwerken von Verrocchio und seiner Werkstatt, die ich zum Teil schon in jenen Jahren für unsere Sammlungen machen konnte, leiteten mich auf den bis dahin nicht betretenen Weg, die Entwicklung von Verrocchios größtem Schüler aus seiner bildnerischen Beschäftigung in der Werkstatt seines Lehrers heraus zu betrachten und nach Spuren und Überresten seiner Tätigkeit als Bildhauer zu suchen, sowie auch für seine Entwicklung als Maler aus dieser Lehrzeit bei dem ersten Plastiker der Zeit heraus neue Gesichtspunkte zu gewinnen. Auf Grund dieser Studien habe ich eine kleine Zahl von Bildwerken und Gemälden, namentlich aus der früheren Zeit Leonardos seinem Werke hinzuzugewinnen gesucht. Nur in einigen Fällen, und auch dann nicht ohne Kampf, habe ich meiner Auffassung Geltung verschaffen können. Aber bei einem Künstler von der Bedeutung eines Leonardo, von dem obenein nur ganz wenige völlig gesicherte Werke noch auf uns gekommen sind, wird begreiflicherweise jede neue Zuschreibung das größte Mißtrauen, wenn nicht schroffe Ablehnung erfahren. Wie gerechtfertigt dies Mißtrauen meist ist, beweisen die abenteuerlichen Blüten, welche gerade die Leonardo-Literatur in überreicher Fülle gezeitigt hat und noch immer zeitigt, wie uns die Übersicht in der Raccolta Vinciana lehrt. Aber das darf nicht abschrecken; nur im Kampf kann sich die Richtigkeit neuer Bestimmungen durchringen, kann die Spreu vom Weizen geschieden werden, kann die Gestalt Leonardos als Künstler wie als Gelehrter bestimmtere Form gewinnen.

Diesen Kampf um die Feststellung bisher nicht erkannter oder in ihrer Echtheit neuerdings bestrittener Werke Leonardos habe ich

durch Jahrzehnte ehrlich mitgekämpft; niemand ist in diesem Kampfe, ist wohl überhaupt in einem Streit über alte Kunstwerke so übel mitgenommen worden wie gerade ich. Vor fünfzig Jahren, als die Verkündigung aus der Chiesa di Mont' Oliveto eben in die Uffizien überführt war, habe ich dem verehrten alten Lehrer und Freund, Karl Eduard von Liphart, in der Verteidigung seiner von fast allen Seiten abgelehnten Bestimmung auf Leonardo beigestanden. Etwa zwölf Jahre später fand ich versteckt in einem Magazin die große Altartafel der „Auferstehung“, deren Taufe als ein Werk Leonardos mir sehr üble Nachrede verschaffte. Die fast gleichzeitig von mir aufgestellte Bestimmung des Frauenporträts in der Galerie Liechtenstein als Leonardos Ginevra de' Benci und der drei Relieftafeln als Jugendwerke des Meisters wurde ruhiger, aber mit wenig Glauben aufgenommen, ebenso wie mein Eintreten für die in Mailand entstandenen Bildnisse, namentlich für das der „jungen Dame mit dem Hermelin“ in der Sammlung Czartoryski in Krakau. Wie böse es mir dann mit dem 1909 gemachten Ankauf der Wachsbüste der Flora und meiner Zuschreibung der Komposition an Leonardo ergangen ist, ist noch in frischer Erinnerung. Weder dieser „Floraskandal“ noch die Kämpfe um jene anderen Werke haben mich in meiner Überzeugung wankend gemacht; sie haben mich nur zu ernster Prüfung meiner Ansichten, zu immer erneutem, vertieftem Studium angeregt, das mich neues Material zur Begründung meiner Bestimmungen und Ansichten über den Meister finden ließ.

Heute, wo ich im Greisenalter am Abschlusse meines Lebens stehe, ist es keineswegs Rechthaberei, ist es wahrlich nicht der Wunsch, alte Kämpfe zu erneuern und neue heraufzubeschwören, die mich jetzt zur Abfassung und Veröffentlichung dieses Buches bewogen haben: ich habe die Auffassung, daß ich in meinen Studien über Leonardo, die ich hier wesentlich erweitert zu einem gewissen Abschluß zu bringen suche, die Forschung über den großen Meister wirklich gefördert habe, daß diese Studien, mag auch die eine oder andere Ansicht sich mit der Zeit als nicht genügend begründet oder selbst als irrtümlich erweisen, das Bild des Künstlers erweitern und in helleres Licht stellen werden. Wenn ich noch eine gewisse Scheu vor der Veröffentlichung gehabt hätte, so würde diese durch die seit der Revolution bedenklich nahe gerückte Sorge überwunden sein, daß eine jüngere Generation, daß ein Nachfolger im Amt, den man ja — namentlich nach so langer „Herrschaft“ des Vorgängers — gern aus dessen Gegnern zu nehmen pflegt, an der „Flora“ sich vergreifen könne, und die „Auferstehung“ wieder ins Magazin oder in eine kleine Provinzialkirche wandern ließe.

Form und Ausstattung des Buches habe ich angeschlossen an verschiedene in unserem Jahrbuch erschienene Aufsätze und diese möglichst einfach und bescheiden gehalten, nicht nur damit der Preis des Buchs möglichst niedrig gestellt werden könne, sondern vor allem, weil mir der heute beliebte übertriebene Luxus in der Ausstattung, im Satz und Druck der Bücher, durch den nur zu oft die Leere des Inhalts bemäntelt werden soll, ein Zeichen des krankhaften, dekadenten Zustands unserer Zeit zu sein scheint.

Charlottenburg. Im Mai 1921.

W. von Bode.

INHALT

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

EINLEITUNG

Wem die Palme unter den Künstlern gebühre, darüber sind die Ansichten, je nach der Riehtung der Kunst in den verschiedenen Zeiten, sehr verschieden gewesen; nur einem ist sie bis auf unsere Tage kaum je streitig gemaeht worden, Leonardo da Vinci. Schon die Zeitgenossen erkannten seine Überlegenheit in allem Wissen und Können neidlos an, den einen Miehelangelo ausgenommen, dessen Haß gegen den älteren Meister aber gerade einer widerwilligen Hochachtung entsprang. Seither ist die Verehrung Leonardos in allen grundversehiedenen Strömungen, welche die Kunst durehlaufen hat, sich fast gleich geblieben. Daher ist auch heute bei der Neuordnung der Galerie des Louvre der Ehrenplatz unter den Meisterwerken der italienischen Schule wieder Leonardos Gioeonda angewiesen.

Über Leonardo sind die zeitgenössischen Quellen sehr wenig ergiebig; sie beschränken sich meist auf kurze Ausdrücke oberfläehlicher Bewunderung. Vasaris Bericht ist neben seinen Lebensbesehreibungen der übrigen großen Meister der italienischen Hochrenaissance recht dürftig und erweist sich mehrfach als ungenau. Daher ist der Künstler nieht lange nach seinem Tode schon fast zu einer mythisehen Gestalt geworden, zum Ideal des Künstlers als solchen. Nachdem seine wenig zahlreichen Kunstwerke meist nicht vollendet, zerstört oder vergessen waren, nachdem sein großer literarischer Naehlaß zerstreut und bis in das letzte Jahrhundert fast verschollen war und dann auch dureh die kurzen zusammenhanglosen Notizen in der schwer zu entziffernden Schrift von rechts nach links weiter unerforscht blieb, waren der vor kaum einem Jahrhundert auch in der Kunstforschung allmählich einsetzenden Kritik gerade für die richtige Erkenntnis von Leonardos Werken besondere Schwierigkeiten in den Weg gelegt. Noch Amoretti hatte in seinem verdienstlichen kleinen Buche über den Künstler Dutzende von Bildern, die im achtzehnten Jahrhundert naeh einer gewissen Ähnlichkeit, namentlich durch das „leonardeske Läeheln“ auf Leonardos Namen getauft waren, als dessen Werke aufgezählt. Ein Menschenalter später hatte C. F. von Rumohr schon darauf hingewiesen, welehe Bedeutung das Studium der Zeichnungen für die Erkenntnis seiner Bilder und seiner „gemischt bildnerisch-malerischen Richtung“ habe, und daß von Verroechio aus die Auffindung früher Werke Leonardos notwendig sei; um selbst seine Forschungen nach dieser Richtung auszudehnen, fand er aber den Boden noeh nicht vorbereitet. Eine kritische Leonardo-Forschung begann erst etwa ein halbes Jahrhundert später.

Während Cavalcaselle in seiner 1860 begonnenen Geschichte der älteren italienischen Malerei den Künstler und seine Sehule nieht mit

aufgenommen hat, haben J. P. Richter in seinen Literary Works of Leonardo da Vinci (1880/83) die Untersuchung des literarischen Nachlasses und Giovanni Morelli die Kritik der Gemälde und Zeichnungen Leonardos seit 1880 in seinen Studien über die italienischen Meister in den deutschen Galerien in energischer Weise in Angriff genommen. Seitdem hat die Forschung über Leonardo nicht wieder geruht, selbst nicht während des Krieges; über keinen anderen Künstler ist eine solche Fülle von Studien und Werken erschienen, ist der Streit über diese so lebhaft geführt worden wie gerade über Leonardo. Die Italiener haben unter Vorgang von Luca Beltrami den glücklichen Gedanken gehabt, für diese Forschung über ihren großen Landsmann einen Mittelpunkt im Mailänder Archiv des Kastells zu schaffen und in der „Raccolta Vinciana" einen jährlichen Bericht über alle Erscheinungen im Gebiete der Leonardo-Forschung herauszugeben (seit 1905) und dabei allmählich auch die ältere Literatur zu berücksichtigen. Im Anschluß an dieses Institut ist dann 1913 die offizielle Berufung einer Kommission zur Herausgabe eines Corpus Vincianum, das sämtliche Manuskripte und Zeichnungen Leonardos in Faksimile enthalten soll, erfolgt. Der Beginn dieser Publikation ist bereits gemacht. Inzwischen ist auch von den verschiedensten Seiten an die Kritik der wissenschaftlichen Werke Leonardos, die mit der Publikation seiner anatomischen Arbeiten begonnen hatte, herangegangen, so daß bereits im Vorjahr eine eingehende kritische Arbeit von Leonardo Olschki über Leonardos wahre Bedeutung als Naturforscher und Ingenieur erscheinen konnte. Olschki kommt zu dem Resultat, daß Leonardo als schärfster, vielseitigster Beobachter wohl kaum seinesgleichen gehabt hat, daß ihm aber die philosophische Begabung gefehlt habe, um die Resultate seiner Beobachtungen zusammenzufassen, daß auch manche Entdeckungen, die man früher ihm selbst zuschrieb, vielmehr älteren, namentlich arabischen Forschern entlehnt seien, mit deren Schriften er bekannt war.

Während so die Erforschung der wissenschaftlichen Arbeiten Leonardos einen außerordentlich raschen, erfreulichen Fortschritt zeigt und zu sicheren Resultaten führt, ist die kritische Forschung über seine künstlerischen Werke noch immer nicht aus dem toten Gleis heraus, in das sie Giovanni Morelli, mag man sein Verdienst um die Kritik der Zeichnungen auch voll anerkennen, gefahren hat. Das an und für sich schon sehr spärliche Werk des Meisters, wie es uns Vasari überliefert hat, ist unter seiner Kritik auf ein halbes Dutzend Gemälde zusammengeschrumpft, bei denen Morelli obenein für mehrere noch die Mitarbeit von Schülern annahm; alles was neuerdings dem Künstler noch zu-

geschrieben war, lehnte er schroff ab. Diesen Standpunkt hat seine Schule, haben W. v. Seidlitz, Jens Thiis, B. Berenson u. a. festgehalten, obgleich sie zugeben, daß Morelli das richtige Verständnis für Leonardo versagt gewesen sei. Andererseits hat sich aber auch die Zahl der namhaften Forscher vermehrt, die an den alten Bestimmungen der Bildnisse der Ambrosiana und in Krakau festhalten und zugleich verschiedene neu aufgetauchte, sonst nicht beglaubigte Werke Leonardos als echt anerkennen; zu K. E. v. Liphart und seinem Sohn Ernst, Luca Beltrami, Müller-Walde, Bayersdorfer sind W. Suida, Schiaparelli u. a. hinzugekommen. Ja, jetzt sieht es fast aus, als würden die exklusiven Kritiker allmählich nachgeben. Mit dem schon von Morelli gemachten Zugeständnis, daß die kleine Verkündigung im Louvre ein echtes Jugendwerk des Meisters sei und vor allem durch die fast allgemeine Anerkennung der erst 1908 durch Ernst v. Liphart bekannt gewordenen „Madonna Benois" ist eine Bresche in die Kritik der Morelli-Schule gelegt. Daher hat sich Berenson auf einen ganz neuen Standpunkt zurückgezogen; er erklärt, daß Leonardo sehr mit Unrecht bisher von aller Welt zu den größten Meistern gerechnet worden sei: „vielleicht war Leonardo nur der größte Betrüger" (the greatest of cranks)! Sein viel bewundertes Helldunkel und sein berühmter Kontrapost hätten die italienische Malerei verdorben, hätten zum übelsten Manierismus geführt. „Wenn sein Genius sich in einer Gesellschaft hätte entwickeln können, die weniger von den Furien des Individualismus aufgepeitscht worden wäre, so hätte Leonardo seine Verirrungen vielleicht vermeiden können, würde er nicht als der schlimmste Verderber geendet haben." Da man auch Raphael, da man Velasquez als falsche Götzen hat verurteilen wollen, ist ja Leonardo nicht in schlechter Gesellschaft; die Originalitätssucht, die solche Bekenntnisse schöner Seelen herauslockt, entspringt mit aus der Agonie, in der unsere moderne Kunst unter dem Einfluß der Weltrevolution sich befindet und die ein Verständnis der diametral entgegengesetzten Kunst Leonardos sehr erschwert.

Was ich vor fast zwanzig Jahren in einem Aufsatz über Leonardo als Bildhauer gesagt habe, scheint mir heute noch seine Gültigkeit zu haben: „Verschiedene Gründe wirken zusammen, um das Verständnis des Künstlers Leonardo und die richtige Erkenntnis seiner Kunstwerke zu erschweren. Einmal die, selbst bei Morelli noch herrschende Vorstellung, daß die Arbeiten dieses Genius das Maß der Werke aller anderen Künstler noch übersteigen müßten. Man übersieht dabei, daß Leonardo fast um eine Generation älter ist als Michelangelo und Raphael, Tizian und Correggio, daß er im Quattrocento groß geworden ist, und daß fast alle seine Werke wenigstens in ihren Anfängen noch dem fünf-

zehnten Jahrhundert angehören; war er doch fast Altersgenosse von Botticelli und Ghirlandajo, auf deren Jugendentwicklung er schon Einfluß gehabt hat. Andererseits hat man nicht berücksichtigt, daß der Forscher in Leonardo den Künstler überwog und teilweise beeinträchtigte, daß dieser aus Interesse an wissenschaftlichen Fragen allerart auch bei seinen künstlerischen Arbeiten technische Versuche machte, die den Kunstwerken nur zu leicht schädlich waren, daß er aus solchen Interessen seine Gemälde bald übermäßig durchführte, wenn nicht gar verdarb, bald sie dadurch entweder unfertig ließ oder Schülern zur Fertigstellung überließ."

Und doch steht Leonardo in gewissem Sinne über allen Meistern Italiens, indem er der Vollender des Quattrocento und zugleich der Begründer des Cinquecento war und seine Kunst in ihrer späteren Entwicklung schon die Keime zum Barock barg. Als der große Woller, der über allem Forschen und Ergründen nicht zum Vollenden kam, dessen wenige vollendete Werke aber zumeist zugrunde gingen, kann man bei ihm noch in höherem Maße als bei Michelangelo von der Tragik seines Lebens sprechen. Dem großen Meister gerecht zu werden, seinen Werken nachzuspüren, sie nachzuweisen und wieder zur Geltung zu bringen, wird noch für lange Zeit eine der wichtigsten und lohnendsten Aufgaben der Kunstgeschichte bleiben. Die kritische Leonardo-Forschung, wie sie schon vor dem Kriege von den verschiedensten Seiten in Angriff genommen ist, die bevorstehende Veröffentlichung aller seiner Werke, seines literarischen Nachlasses und seiner Zeichnungen in mustergültigen Faksimiledrucken, deren Abschluß trotz der widrigen wirtschaftlichen Lage hoffentlich in nicht allzu ferner Zeit erwartet werden darf, sowie die eifrigste Durchforschung aller Archive, welche Ausbeute in Aussicht stellen können: alles das wird uns den Forscher und Künstler, wird uns allmählich auch den Menschen Leonardo aus der nebelhaften, fast mythischen Gestalt in festerer, klarerer Form erscheinen lassen. Erst dann werden wir den Umfang und die Bedeutung seiner Forschungen und Entdeckungen erkennen, seine Kunstwerke richtig schätzen lernen, werden wir inne werden, daß auch ein Großer wie er seinen Vorgängern vieles verdankte, manches selbst entlehnte, daß seine blendenden Lichtseiten auch ihre Schatten hatten; aber in dieser seiner Menschlichkeit wird er uns nur näher treten, wird er in seiner festeren, zum Teil beschränkteren Form nicht weniger groß und bewunderungswert dastehen als früher in seiner unbestimmten, nebelhaften Glorie.

I

LEONARDO ALS GEHILFE IN DER WERKSTATT VERROCCHIOS

1
LEONARDOS BETÄTIGUNG ALS MALER IN VERROCCHIOS WERKSTATT

Im Jahre 1472 wurde Leonardo mit zwanzig Jahren als Meister in die Malergilde von Florenz aufgenommen, nachdem er mehrere Jahre lang der Schüler Verrocchios gewesen war. Er machte sich damals aber noch nicht selbständig; bei dem glücklichen Einverständnis zwischen Schüler und Lehrer war es diesem nicht schwer, den Schüler noch fast sechs Jahre als Gehilfen an seine Werkstatt zu fesseln. Erst gegen Anfang des Jahres 1478, wahrscheinlich veranlaßt durch einen ersten großen Auftrag, den er damals von der Stadt erhielt, nahm der junge Künstler seine eigene Werkstatt. Gerade während Leonardo als Schüler den Unterricht Verrocchios genoß, führte dieser eines seiner umfangreichsten Meisterwerke aus, das bronzene Grabmonument für Piero und Giovanni de' Medici, das er 1472 in der Sakristei von San Lorenzo aufstellte. Nicht sehr lange darauf wird er an die Ausführung des Modells für die Kolossalgruppe von Christus und Thomas gegangen sein, die ihm schon 1465 in Auftrag gegeben war, deren Vorbereitung zum Guß er aber erst zehn Jahre später ernstlich in Angriff nahm; 1483 konnte die Gruppe endlich in Donatellos Nische an Orsanmichele zur Aufstellung kommen. Das große Originalmodell hat der Meister — wie uns einzelne erhaltene Modelle für kleinere Arbeiten beweisen — zweifellos ganz eigenhändig und mit der ihm eigenen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit angelegt und durchgebildet, wie später auch Guß und Ziselierung von ihm geleitet und im wesentlichen ausgeführt worden sind.

Während die Zeit des Meisters mit solchen langwierigen Arbeiten in Anspruch genommen war, erhielt er gleichzeitig noch mancherlei andere, zum Teil sehr umfangreiche Aufträge, die er nicht ablehnen mochte, bei denen er sich aber auf kleine Skizzen und höchstens noch auf die Anfertigung einzelner Hilfsmodelle beschränken, die Ausführung dagegen seinen Gehilfen überlassen mußte. Das beweisen uns verschiedene Urkunden, beweist vor allem der Charakter solcher Arbeiten, Monumente und Altartafeln, aus dem wir sogar meist feststellen können, welche Schüler die Ausführung machten. So erhielt der Meister 1474 den Auftrag auf ein Grabmonument des Bischofs von Pistoja, Niccolo Forteguerri, für das er zwischen 1474 und 1476 verschiedene Skizzen und kleine Hilfsmodelle anfertigte, die zum Teil noch erhalten sind; die Ausführung in Marmor überließ er unter der Leitung des jungen Credi den beiden Schülern Francesco di Simone und Agnolo di Polo. Eine andere große Aufgabe derart war das Grabmal der 1477 im Wochenbett gestorbenen

Gattin des Francesco Tornabuoni, das nach dem Stil der Marmorarbeit gleichfalls von Francesco di Simone nach einem nicht mehr erhaltenen Modell des Meisters ausgeführt sein muß. Das gleichzeitig an Verrocchio vergebene Silberrelief mit der Enthauptung des Täufers für das Dossale des Battistero hat wohl ein Schüler der Goldschmiedewerkstatt des Meisters nach dessen Hilfsmodellen, von denen gleichfalls noch zwei auf uns gekommen sind, zwischen 1477 und 1479 in Silber getrieben. Ein reich mit Reliefs geschmückter Bronzekandelaber, der nicht mehr erhalten ist, wurde ebenfalls 1478 für den Palazzo Vecchio vollendet. In derselben Zeit war bei Verrocchio ein großes Altarbild für den Dom von Pistoja in Auftrag gegeben, dessen Ausführung erst, als der Meister in Venedig am Modell des Colleoni-Monuments arbeitete, durch Lorenzo di Credi erfolgte. Mehrere andere jetzt meist in den Galerien zu Paris und Berlin befindliche Altartafeln, an deren Erfindung freilich der Meister nur geringen Anteil gehabt haben kann, führte um die Mitte der siebziger Jahre ein längere Zeit in Verrocchios Werkstatt beschäftigter Maler aus, in dem man jetzt den untergeordneten Francesco Botticini erkennen will.

Wenn wir daraus sehen, in welchem Umfang Verrocchio seine Gehilfen bei den großen Aufträgen, die ihm damals gerade zuteil wurden, zur Mitarbeit heranzog, so können wir nicht daran zweifeln, daß er sich auch der Hilfe Leonardos, des weitaus genialsten und vielseitigsten seiner Schüler, in ausgiebiger Weise bedient haben wird; hat er ihn doch gewiß zu diesem Zwecke so lange als Gehilfen in seiner Werkstatt behalten. Die obengenannten Monumente lassen in ihrer minderwertigen Arbeit jedoch deutlich erkennen, daß Leonardo nicht daran beschäftigt war — es sei denn bei den Entwürfen und Skizzen —; auch sind sie im wesentlichen erst ausgeführt worden, als der Künstler im Begriff stand, die Werkstatt seines Lehrers mit einer eigenen Werkstatt zu vertauschen oder sie bereits vertauscht hatte. Wir müssen uns also nach anderen Arbeiten der Verrocchio-Werkstatt aus diesen Jahren um 1472 bis 1477 umsehen, bei denen wir nach ihrem künstlerischen Charakter mit Wahrscheinlichkeit oder überzeugend auf Leonardo schließen können, sei es daß er sie zusammen mit seinem Lehrer oder in dessen Auftrag ausgeführt hat.

Schon Vasari nennt ein solches Werk, indem er Leonardo als Mit-
Abb. 1 arbeiter an der Altartafel der „Taufe Christi" anführt; er habe den vorderen Engel in diesem Bilde gemalt; über den Erfolg seines jungen Schülers sei der Lehrer so betroffen gewesen, daß er seitdem den Pinsel nicht wieder in die Hand genommen habe. Das ist in dieser Motivierung und Folgerung gewiß unrichtig. Möglich daß Vasari,



Abb. 1. Leonardos und Verrocchios Engel auf der „Taufe Christi“.
Florenz, Uffizien.

der fast hundert Jahr nach der Entstehung des Bildes seine „Vite“ niederschrieb, sich auf diese Weise über die Unfertigkeit der Tafel und darüber, daß ihm zu seiner Zeit kaum noch Gemälde Verrocchios bekannt waren, einen Vers zu machen suchte: aber der Meister selbst dachte von seiner Befähigung als Maler keineswegs so gering, ebensowenig wie seine Zeitgenossen. Auch wir werden ihm vor Gemälden wie der Altartafel aus Santo Spirito in Florenz: „die drei Erzengel mit dem jungen Tobias“, jetzt in den Uffizien, wie dem „Erzengel Raphael mit Tobias“ in der National Gallery oder der Madonna in der Berliner Galerie, alle drei noch aus den sechziger Jahren — Bilder, die man jetzt meist dem mittelmäßigen, aus Neri di Biccis übler Schule hervorgegangenen Handlanger Francesco Botticini zuschreibt — zugestehen, daß er es auch als Maler mit den besten seiner Zeitgenossen aufnehmen konnte. Was ihn aber bewog, den jungen Leonardo zur Mit-

arbeit an der „Taufe Christi“ heranzuziehen, ja ihm die Fertigstellung schließlich zu überlassen, war neben der Überhäufung mit anderen großen Aufträgen, die ihm zum Teil mehr am Herzen lagen, die Erkenntnis, daß sein Schüler in der selbständig von ihm gefundenen und entwickelten Ölmalerei ein Mittel zu ausdrucksvoller und malerischer Wirkung der Farben gefunden hatte, womit er in seiner Temperatechnik nicht wetteifern konnte, und zu deren Erlernung ihm die Zeit und jugendliche Frische fehlte.

Wenn Vasari angibt, daß Leonardo schon als „giovanetto“ diese Arbeit am Bilde der „Taufe“ ausgeführt habe, so ist das ebensowenig wörtlich zu nehmen wie die Beschränkung seiner Arbeit auf den Engel. Nicht als Schüler, sondern bereits als Gehilfen hat ihn Verrocchio zur Mitarbeit herangezogen; Zeichnung und Empfindung sind schon von einer Meisterschaft, zeugen von einer Erfahrung, die man einem „halben Knaben“ und sei er auch ein Genie von der Bedeutung eines Leonardo, nicht zutrauen kann; zudem ist die Öltechnik hier schon so weit entwickelt, daß manche Versuche und ausgeführte Gemälde vorausgegangen sein müssen. Auch ist Leonardos Arbeit am Bilde keineswegs auf den vorderen Engel beschränkt; er hat auch die Gestalt Christi, hat das Wasser und die landschaftliche Ferne in den gleichen Ölfarben übermalt oder wenigstens zu übermalen begonnen. Denn schon hier erging es dem jungen Künstler, wie später mit seinen meisten Arbeiten: er ließ das Bild unvollendet,*) und die Vallombrosaner Mönche stellten schließlich die Tafel, wie sie war, auf ihren Altar in San Salvo auf; in dem Halbdunkel der Kirche wird man von dem unfertigen Zustande kaum etwas bemerkt haben.

Es ist kein Zufall, daß gerade der junge Leonardo, wohl schon als Schüler und mit auf Anregung seines Lehrers, beim Unterricht in der Maltechnik seine Versuche darauf richtete, das Geheimnis der Ölmalerei zu ergründen, deren Vorzüge ganz Italien in den Meisterwerken der Brüder van Eyck und ihrer Nachfolger bewunderte. Zeigte doch schon der halberwachsene Jüngling eine Schärfe und Vielseitigkeit der Beobachtungsgabe und die Befähigung und den Eifer, diese nach allen Richtungen durch Neuerungen und Erfindungen zu verwerten, wie sie keiner seiner Zeitgenossen, wie sie vielleicht kein anderer Sterb-

*) Das Bild gilt allgemein als unvollendet; nur Hans Mackowsky hat dies in seiner trefflichen Monographie über Verrocchio abgestritten. Das mattrosa Gewand des Täufers wie das ebenso gefärbte Gewand Christi, das der vordere Engel in den Händen hält — so argumentiert er — sei nur verblaßt; die sauberen Goldornamente, die auf beiden angebracht seien, bewiesen, daß sie fertig sein sollten. Allein dieser Umstand erklärt sich ganz einfach daraus, daß solche Ornamente, wie auch der Goldgrund, regelmäßig vor der Bemalung von einem Vergolder aufgetragen wurden.

licher je besessen hat. Dem Geheimnis der Niederländer auf die Spur zu kommen oder gleichwertige Mittel in der Mischung und Bindung der Farben zu finden, bemühte man sich in Italien schon seit langem. In Florenz schon seit Francesco Pesello und Aleßo Baldovinetti. Die Brüder Pollajuoli hatten in ihren Sanderakfarben ein, freilich allzu zähes und rasch trocknendes, aber durch die starke Leuchtkraft der Farben wirkungsvolles Mittel gefunden, und Verrocchio hatte durch brillante Lasuren zu helfen gesucht. Das waren jedoch nur Notbehelfe. Die Technik der Eycks wurde in Italien erst mehr als fünfzig Jahre nach ihrer Erfindung durch Antonello während dessen Anwesenheit in Venedig in den Jahren 1475 und 1476 bekannt und allmählich verbreitet. Damals hatte Leonardo seine wesentlich abweichende Öltechnik in Verrocchios Werkstatt bereits seit mehreren Jahren vollständig entwickelt; war er doch unermüdlich, seine scharfen Beobachtungen praktisch zu verwerten, das geeignetste Öl zu finden und herzustellen, die Farben und Firnisse zu bereiten, zu reinigen und zu mischen. Zeitgenossen erzählen uns, wie er noch in höherem Alter seine Farben, den Firnis und das Öl selbst und für jedes Bild besonders bereitete, welche Zeit und Mühe er darauf verwandte. Unter seinen Mitschülern wurde seine Erfindung bald Gemeingut: Lorenzo di Credi führt seine Bilder von vornherein in der gleichen Technik aus, wenn auch glatter und ohne feinere Empfindung; Pietro Perugino übernimmt sie und verbessert damit seine umbrische Farbenstimmung; Piero di Cosimo weiß sie in seiner Weise fortzuentwickeln.

Nicht nur die Ausführung in Ölfarbe, auch die Farben selbst: die kühle stahlblaue Farbe des Mantels mit seinem trübgelben Futter und die tiefgrüne Farbe des Kleides, wie wir sie in den frühen Figurenbildern bis zu den beiden Exemplaren der „Madonna in der Grotte" sehen, beweisen ebenso überzeugend wie Ausdruck, Zeichnung, Stoffbehandlung und Faltenwurf, daß nur der junge Leonardo den Engel in der „Taufe" gemalt haben kann. Auch den für Leonardo so eigentümlichen Liebreiz, seinen holdseligen Ausdruck besitzt diese herrliche Jünglingsgestalt schon im hohen Maße. Selbst die Wahl der Stoffe, die Art wie der gefütterte Sammetmantel den Körper deckt und doch durchahnen läßt, wie das Gewand in Falten gelegt ist und auf dem Boden auflagert, zeigt schon den einzigen Geschmack des Meisters. Daß die Verkürzung des Kopfes und seine Modellierung noch nicht vollständig gelungen sind, mag zum Teil seinen Grund darin haben, daß auch dieser Engel sehr wahrscheinlich von Verrocchio wenigstens angelegt war; es beweist aber zugleich, ebenso wie die etwas unklare Zeichnung des dichten Lockenhaars, daß der junge Künstler seine neue



Abb. 2. Leonardo, Engel von der „Verkündigung“.
Florenz, Uffizien.

Technik noch nicht voll entwickelt hatte und daß seine Farbe damals noch nicht so flüssig war wie später. Immerhin bezeugt die Sicherheit und Breite, womit die Figur gemalt und mit der vor allem die Übermalung der Gestalt und des Schurzes Christi wie der landschaftlichen Ferne angelegt ist, daß der junge Künstler schon verschiedene Jahre seine Versuche gemacht und vorher schon andere Bilder in der gleichen Technik gemalt haben mußte. Wir dürfen daher annehmen, daß Leonardo erst in den letzten Jahren seiner Werkstattgemeinschaft mit Verrocchio an die Fertigstellung des Bildes heranging. Sehr bemerkenswert ist, daß er bei der Umgestaltung der einfachen Landschaft, wie sie sein Lehrer entworfen hatte, den Blick weit hinauf in ein Bergtal mit
Abb. 71 breitem Fluß lenkt, der in niedrigen Stromschnellen dem Vordergrund zuströmt, also ein Motiv, das mehr oder weniger verändert in fast allen seinen späteren Tafelbildern mit größeren Kompositionen wiederkehrt.



Abb. 3. Leonardo, Maria von der „Verkündigung".
Florenz, Uffizien.

Die „Taufe Christi" hängt seit der neusten Ordnung der Uffizien in einem Ehrensaal an der „Leonardowand" rechts neben der „Anbetung der Könige", während links von dieser die „Verkündigung" aufgestellt Abb. 2 u. 3 ist, welche die Direktion der Sammlung jetzt anstandslos dem Leonardo zuschreibt. Als wir vor fast fünfzig Jahren, damals unter Führung von Karl Eduard von Liphart, für die Zuschreibung dieses aus der Kirche Mont' Oliveto in die Uffizien aufgenommenen Bildes an Leonardo eintraten, wurde diese Bestimmung fast allgemein abgelehnt; von Cavalcaselle wie von Morelli wurde Ridolfo Ghirlandajo, von anderen wurde Lorenzo di Credi als Meister des Bildes genannt. Auch heute noch lehnt die Schule Morellis den Namen Leonardo für das Bild ab; Seidlitz stellt dafür wie für mehrere ähnliche Bilder, die wir noch als Werke Leonardos aus derselben frühen Zeit kennen lernen werden, einen besonderen, namenlosen Florentiner Maler der Werkstatt Ver-

rocchios auf, obgleich er an anderer Stelle selbst betont, daß „Leonardo der einzige hervorragende Maler in Mittelitalien war, der damals in Öl malen konnte“. Bei der jetzigen Aufstellung des Bildes als Gegenstück der „Taufe“ Verrocchios wird sich jeder nicht Voreingenommene überzeugen, daß die „Verkündigung“ und der Engel auf der „Taufe“ nur von einem und demselben Meister herrühren können und daß beide Jugendwerke Leonardos sind. Dies ergibt sich schon aus der gleichen, durchaus eigenartigen Farbenstimmung und Farbenbehandlung, wodurch sie aus der ganzen Umgebung der übrigen der gleichen Zeit der Florentiner Malerei angehörenden Gemälde herausfallen. Beiden Bildern sind die tiefen, gebrochenen Farben, ist die gleiche Zusammenstellung derselben wie die Ausführung in der gleichen Öltechnik gemeinsam. Ebenso augenfällig ist die völlig eigenartige, sehr gewählte Anordnung der Falten und die eigens dafür getroffene Wahl der verschiedenartigen, bei den Mänteln stets gefütterten Stoffe, namentlich von Sammet. Darin wie in der Art, wie er die gefütterten Stoffe an den Kanten umschlägt, um die Rückseite sehen zu lassen, erweist sich der Künstler als Schüler Verrocchios und als Enkelschüler Fra Filippos. Aber Verrocchio liebt, wie die rundlichen Formen seiner Figuren, so auch die rundlichen, stark gebauschten Falten der Gewänder; der Schüler bildet reiche tiefe Längsfalten, in denen nur hier und da als Gegensatz und aus Rücksicht auf die Lichtgebung Querfalten oder kleine Nester von Quetschfalten auftreten. Hier in der Verkündigung verrät sich die jugendliche Freude daran in der fast überreichen, aber höchst geschmackvollen Faltenbildung. In der Art, wie der tief stahlblaue Mantel der Maria auf dem Unterkörper und den Beinen aufliegt und dann zu beiden Seiten noch einmal hochgenommen ist, links über dem rechten Oberarm fällt und rechts die Lehne der breiten, ganz vom Mantel verhüllten Bank bedeckt, wie die Enden auf dem hellen Steinboden aufliegen und oben unter dem Gürtel das trübgelbe Futter in kräftigen Falten sichtbar wird: alles das entspricht genau den bekannten grau in grau auf feiner Leinwand getuschten Gewandstudien Leonardos in Florenz, Paris und Windsor aus seiner bereits vorgeschritteneren Zeit. Ähnlich, aber einfacher ist die Anordnung des tief bräunlich-roten Mantels des Engels. Der Schüler Verrocchios bekundet sich auch in der Dekoration des marmornen Lesepults, dessen Aufbau und zierliche Ornamente unter dem Einfluß des prächtigen bronzenen Mediceersarkophags, der zwischen 1469 und 1472 in Verrocchios Werkstatt ausgeführt wurde, entstanden sind. Ein Hinweis zugleich auf die Entstehungszeit des Bildes, das auch nach den Trachten und dem Charakter der Landschaft in den ersten Jahren nach Leonardos Aufnahme in

die Malergilde gemalt sein muß.

Der echte Leonardo verrät sich auch schon in der liebevollen Ausführung des Blumenflors, mit dem der Boden bedeckt ist; ähnlich wie in Botticellis „Frühling“, der nur wenige Jahre später entstanden ist. Weiße, mattrötliche und bläuliche Frühlingsblumen, die leicht und flott ausgeführt sind, leuchten hell aus dem dunkeln Grün des Bodens hervor. Sandro wie Leonardo folgen hier dem Vorbild des Filippo Lippi in seiner, jetzt die Berliner Galerie schmückenden „Anbetung des Kindes“ vom Altar der Kapelle des Palazzo Medici, das zweifellos beiden jungen Malern ein Hauptwerk ihrer Verehrung und ihres Studiums gewesen ist.



Abb. 4. Leonardo, Zeichnung zum Ärmel des Engels. Oxford, Christ-Church-College.

Teilt der junge Leonardo mit Botticelli die Freude an Blumen und ihrer Anbringung in seinen Bildern, so dachte er doch über die Bedeutung der Landschaft in der Malerei ganz anders als sein wenig älterer Landsmann und vielleicht auch Mitschüler bei Verrocchio. Wir erfahren aus einer beiläufigen Notiz in Leonardos „Malerbuch“, dass Sandro von der Landschaftsmalerei nichts wissen wollte, wie wir auch in seinen Bildern sehen, daß er sie nur gelegentlich und dann ganz dekorativ als Hintergrund anbringt. Leonardo gibt ihr zwar auch nur Raum im Hintergrunde seiner Bilder, die ja ausschließlich der Figurendarstellung galten, aber er verwendet ein ganz anderes Studium und besondere Sorgfalt darauf. Sobald er seinen Stil voll ausgebildet hat, stilisiert er auch die Landschaft, um der figürlichen Darstellung charaktervollen Abschluß und Stimmung zu geben. Hier in einem Jugendwerk behandelt er die Landschaft noch naturalistischer, gibt er ihr größere Bedeutung und bildet sie sorgfältig durch. Über die Steinrampe hinüber und durch ihren Ausgang hindurch sieht man in eine hügelige Landschaft mit Zypressen, zurechtgestutzten Tannen- und

Laubbäumen, wie sie dem jungen Künstler von seiner Heimat in Vinci her geläufig war; darüber ragen rechts hohe, kahle Berge auf, wohl eine Erinnerung an die Berge von Carrara, die im Norden von Vinci sich auftürmen; an ihrem Fuße liegt eine befestigte Hafenstadt mit hohen Türmen und Schiffen auf offenem Meere. Die Färbung der Landschaft ist tonig gehalten, die Bäume in einem nachgedunkeltem schwärzlichen Grün, die Berge in schmutzigem Blau, matt sich abhebend vor hellgrauem Himmel, in den der schmale Meeresarm fast ohne Kontur übergeht. Benozzo hatte schon einige Jahre früher seine Darstellung der Anbetung der Könige in der Mediceerkapelle in eine Landschaft mit köstlichen Einzelstudien aus der tuskischen Heimat hineingestellt; die Brüder Pollajuoli und Verrocchio hatten ihre figürlichen Kompositionen mit einem Blick in die Ferne abgeschlossen, in der wir Erinnerungen aus dem Arnotal erkennen: erst der junge Leonardo gibt in dieser „Verkündigung“ eine frei erfundene, fein durchdachte Landschaftskomposition, die er zur Hebung der figürlichen Darstellung benutzt. Ganz bezeichnend für Leonardo ist auch die Art, wie er die Rampe hinter den Figuren breit öffnet und durch einen hellen Weg, der sich im Mittelgrund durch die Landschaft schlängelt, diese weit hinein in die Ferne ver-
Abb. 71 tieft, ganz ähnlich wie er in der „Taufe“ und später in den meisten übrigen Kompositionen einen breiten Fluß aus der Ferne auf den Vordergrund zuströmen läßt.

Die jugendschönen Gestalten haben die für Leonardo charakteristischen Formen und holden Köpfe. Freilich erscheinen diese, selbst verglichen mit dem Engel in Verrocchios „Taufe“, noch etwas flach und weniger modelliert und entbehren noch der vollen Belebung, wie wir sie in den Bildern des Meisters gewohnt sind. Dies erklärt sich daraus, daß wir in dieser Verkündigung das früheste uns bekannte, mit etwa zwanzig oder einundzwanzig Jahren gemalte Bild vor uns haben, in dem er auch seine neue Öltechnik noch nicht voll entwickelt hatte. Dagegen sehen wir den jungen Maler in der Zeichnung der Hände schon als vollendeten Meister. Kein Künstler war damals imstande, Hände zu zeichnen wie die der Maria, echt Leonardosche Hände, wie er sie später kaum besser und reizvoller gebildet hat.

Als ein Nachklang von Fra Filippos Verkündigungsbildern, so oft er diese nicht im Zimmer, sondern im Freien neben dem Hause darstellt, erscheint der kleine Einblick durch die Tür zuäußerst rechts in das Schlafzimmer der Jungfrau, in dessen Halbdunkel die kräftig rote Bettdecke und der braunrote Fußboden das farbige Gegengewicht gegen den tiefroten Mantel des Engels links bilden. Die Zusammenstellung der Farben und ihre Tönung ist überhaupt eine besonders

sorgfältige: vom Rot über Gelb zum Blau und Grün und daneben ziemlich viel farbiges Weiß. Alle Farben stark gedeckt, nur ein paar bescheidene reine Töne kommen hell und wirkungsvoll zur Geltung: die blaue Einfassung des Kleides der Maria am Halse, wodurch in feiner Weise der blaßrote Ton des Fleisches hervorgehoben wird, und das hellila Band am Oberärmel des Engels, das einen pikanten Übergang zu den buntfarbigen Flügeln bildet. Leonardos ungewöhnliche Beobachtungsgabe zeigt sich hier auch in einem kleinen Detail: der Künstler hat nicht, wie alle anderen, die Flügel mit ihren großen Federn unmittelbar an die Schultern angesetzt, sondern hat auch die kleinen Flaumfedern, die bei den Vögeln die Kugel des oberen Flügelknochens decken, sorgfältig wiedergegeben, stofflich umstilisiert und dadurch zugleich einen Übergang zu dem Ärmel zu finden gewußt. Zu diesem rechten Ärmel ist eine Studie im Christ Church-College zu Oxford erhalten, die mit der linken Hand gezeichnet ist, Abb. 4
also nur von Leonardo herrühren kann; auch sonst charakterisiert sie sich als eine frühe Zeichnung des Künstlers. Um nur nicht zuzugeben, daß Leonardo auch das Florentiner Bild ausgeführt haben müsse, behauptet J. Thiis, der Schüler habe hier eine Zeichnung Verrocchios kopiert.

Der Ehrenplatz, den die Direktion der Uffizien der „Verkündigung" neben Leonardos „Anbetung der Könige" angewiesen hat, beweist, daß auch sie keineswegs mit W. von Seidlitz' Urteil übereinstimmt, der „alle Eigenschaften vermißt, welche Leonardos Eigenart ausmachen". Eines fehlt dem Bilde in der Tat noch bis zu einem gewissen Grade: „die lebendige Anmut des Ausdruckes." Diese eignet sich der junge Künstler erst allmählich an. Das beweist zunächst schon die kleine Darstellung der „Verkündigung" im Louvre, die jetzt auch Seidlitz als Jugendwerk Abb. 5
Leonardos anerkennt. Den Namen Leonardo hat zuerst Bayersdorfer davor ausgesprochen, während das kleine Breitbild früher unter der Bezeichnung als Ghirlandajo oder Credi kaum beachtet war. Seidlitz will es erst in die Zeit der „Anbetung der Könige" setzen und vermutet darin eine Predella zu diesem Bilde. Aber ein Künstler wie Leonardo hätte die Wirkung eines Altarbildes von fast kolossalen Abmessungen schwerlich durch handbreite Predellenbildchen darunter beeinträchtigt; zudem sind Haltung und Zeichnung der Hände wie der Landschaft noch zu primitiv für diese Zeit, in welcher den Künstler schon fast alle später ausgeführten oder angefangenen Kompositionen zu beschäftigen begannen. Auch daß dies Bildchen, das schon durch sein Format und seine Kleinheit für Leonardo sehr auffallend und im Gegensatz gegen seine späteren Arbeiten ganz vollendet ist, un-

gewöhnlich rasch, fast prima fertiggemalt ist, läßt die Entstehung in eine frühere Zeit setzen; dafür spricht zugleich eine gewisse Nüchternheit und Leblosigkeit wie die geringere Feinheit in der Zeichnung der Hände und Köpfe. Da eine nach ihrer fast penibeln Ausführung noch
Abb. 6 sehr frühe Zeichnung zum Kopf der Maria in den Uffizien diesen viel größer und im reichsten Schmuck gibt, liegt die Vermutung nahe, daß der junge Künstler die Komposition — wohl noch für seinen Lehrer Verrocchio — im großen ausführen, und daß daher das kleine Pariser Bild gewissermaßen nur ein Entwurf für dieses größere Altarbild sein sollte. In der Färbung zeigt dieses Pariser Bild die gleiche Farbenzusammenstellung, nur dunkler und toniger, da es fast skizzenhaft in



Abb. 5. Leonardo, „Verkündigung".
Paris, Louvre.

einem warmen bräunlichen Ton angelegt ist, der schon an die Anlage seiner „Anbetung der Könige" erinnert. Daher ist es weit weniger durchgebildet, als das Florentiner Bild, einfacher in den Formen und in allem Beiwerk, obgleich in der ganzen Komposition sehr ähnlich; nur ist Maria kniend dargestellt, demütig dem Engel sich zuneigend. Dadurch erscheint die Komposition hier mehr abgerundet und zugleich lebendiger, wenn auch der Ausdruck der beiden Köpfe bei der Kleinheit noch weniger belebt und ihre Formen nicht so reizvoll sind wie in dem großen Florentiner Bild.

War durch die allgemeine Anerkennung dieser kleinen „Verkündigung" im Louvre der erste Anstoß zu einer Verständigung über Leonardos Jugendwerke gegeben, so hat diese durch die Auffindung und die auch von seiten der meisten Morelli-Schüler erfolgte Anerkennung eines zweiten frühen Gemäldes, durch die noch kurz vor dem

Kriege für die Eremitage erworbene „Madonna Benois", einen weiteren Stützpunkt gewonnen. In dem kleinen Bilde, das Maria fast in ganzer Figur im Zimmer sitzend zeigt, im Begriff, dem unbekleideten Kinde eine Blume zu reichen, sind die Figuren nicht einmal völlig in halber Lebens- Abb. 8



Abb. 6. Leonardo, Zeichnung zum Marienkopf der „Verkündigung". Florenz, Uffizien.

größe genommen. Auch hier ist die Färbung, die zähe Öltechnik und die Zusammenstellung der Farben, wenn auch schon feiner und entwickelter, wieder ganz die ähnliche wie in dem Engel der Taufe und in den Verkündigungsbildern, während sich in den weicheren Falten und im Helldunkel schon der fortgeschrittenere Stil Leonardos kund-



Abb. 7. Leonardo, Zeichnung zur „Madonna Benois“. London, British-Museum.

gibt. Selbst das eigentümliche Lächeln, das seine Mona Lisa so faszinierend macht, ist hier in der jungen Mutter schon vorgeahnt. Die Zeichnung der Gewänder und der Körper, namentlich vom Kinde, ist schon vortrefflich. Die Haltung des rechten Beins der Maria und die Anordnung der Falten des gefütterten Mantels, der darüber fällt, finden wir hier schon ganz ähnlich wie in der bekannten Kreidezeichnung in Windsor, die man als Studie zur „Anna selbdritt“ betrachtet; ja sie steht diesem Bilde näher als dem Louvre-Bilde. Wenn der Ausdruck des Lächelns noch nicht ganz geglückt und der Kopf des Kindes noch zu ausdruckslos ist, so beweist dies, daß wir es auch hier mit einer Jugendarbeit zu tun haben. Dies wird auch durch die reiche modische Haartracht der Maria bestätigt; die ganz nach hinten gekämmten Haare, die breiten Zöpfe, die über den Kopf gelegt sind, während das hintere Haar offen auf den Rücken fällt — die echte „acconciatura“ Leonardos — zeigen die phantasievoll hergerichtete Haartracht um 1475 und in den folgenden Jahren. Auch wie die Ausführung auf bräunlich-grauer Untermalung vorbereitet ist (was die noch nicht in allen Teilen vollendete — ein weiteres Zeichen für Leonardo! —, leider bei der Übertragung vom Holz auf Leinwand beschädigte Malerei deutlich erkennen läßt), weist schon auf die Entstehung in einer der „Anbetung der Könige“ nicht sehr fernstehenden Zeit. Die Anbringung des Fensters mit dem romanischen Doppelbogen verrät das Studium der von den italienischen Sammlern gerade damals besonders geschätzten und gesuchten altniederländischen Madonnenbildern, das den jungen Künstler bei seinem Streben, die Technik der Ölmalerei zu entwickeln, besonders beschäftigen mußte.



Abb. 8. Leonardo, „Madonna Benois".
Petersburg, Eremitage.

Durch dieses Madonnenbildchen der Eremitage wird eine ähnliche, größere Madonna, welche 1889 für die Münchener Pinakothek erworben wurde, gleichfalls als Jugendwerk Leonardos gesichert. Als solches
Abb. 9 hat sie Adolf Bayersdorfer gleich bei ihrer Erwerbung erkannt. Der enge Zusammenhang mit der hier zusammengestellten Gruppe von Bildern ist auch stets anerkannt worden; aber gerade bei diesem Bilde, welches das gleiche Motiv zeigt wie das Petersburger: die Mutter reicht dem Kinde eine Blume, ist meist auf ein Jugendwerk des Credi geschlossen, während es W. von Seidlitz seinem Unbekannten gibt, dem er all diese Bilder zuschreibt. Credi wird aber schon ausgeschlossen durch die Zeit der Entstehung des Bildes, da die Haartracht fast die gleiche, aber noch altertümlicher ist als im Petersburger Bilde. Auf die gleiche Zeit, wohl bald nach 1472, weisen auch Form und Dekor der Kristallvase zur Seite der Maria. Für ein Jugendwerk Leonardos spricht ferner die gleiche Öltechnik, die hier noch nicht voll entwickelt ist, so daß die Farben im Fleisch, namentllich da, wo sie einen starken Zusatz von Weiß enthalten, in eigentümlicher Weise geronnen sind. Ebenso charakteristisch ist die gleiche Farbenskala, in welcher Braunrot, Gelb und Blau (daneben im Kissen ein trübes Braun) hervorstechen, sind die gleichen gefütterten Stoffe und die charakteristische, gewählte Art ihrer Fältelung und ihres Umschlags. Über dem Kleid trägt Maria noch einen Überwurf aus ganz dünnem Stoff, wie wir ihn ganz ähnlich bei der Marmorbüste der jungen Frau mit den Primeln im Bargello sehen. Im Besatz und in den Säumen finden wir dieselben zierlichen Ornamente; selbst die große Brosche, die den Überwurf vorn zusammenhält, ist ganz die gleiche wie in der Madonna Benois und in der „Madonna in der Grotte“, wo der Mantel der Maria damit zusammengehalten wird. Sowohl im Londoner wie im Louvre-Exemplar findet sich diese prächtige Brosche, die ich sonst nur auf der in Verrocchios Atelier wenig später entstandenen, von Credi vollendeten Madonna, im Dom zu Pistoja und in der schwachen Wiederholung danach im Museum zu Neapel wiedergefunden habe: ein großer ovaler Karneol von einem Kranz kleiner Perlen umgeben.

Daß dieses Madonnenbild mehrere Jahre früher entstanden sein muß als die Petersburger Madonna, zeigt die noch weniger kunstvolle Anordnung, der leblosere Ausdruck der Köpfe, namentlich des Kinderkopfs und die ungeschickte Bewegung des Kindes; auch die mangelhaftere Technik und das schwächere Helldunkel sprechen dafür. Der Einfluß Verrocchios ist noch deutlich, sowohl in der Bildung des Kopfes der Maria und in der Modellierung des Kinderkörpers mit seinen eigentümlichen Fettfalten, wie in der Zeichnung der Extremitäten,



Abb. 9. Leonardo, „Madonna mit der Vase".
München, Pinakothek.

namentlich der linken Hand der Maria. Die beiden Doppelfenster rechts und links hinter der Gruppe gehen wieder auf das Vorbild niederländischer Madonnenbilder zurück, aber die felsige Landschaft, in die sie den vollen Blick eröffnen, hat schon echt leonardoschen Charakter; findet sie sich doch auch im Hintergrund auf der „Anna selbdritt“ und auf der Mona Lisa in ganz ähnlicher, freilich vollendeterer und phantasievollerer Form. Wäre das Bild von dem Anonymus, dem es Seidlitz zuschreibt, so hätte dieser „unbedeutende Künstler“ die großartige Landschaftskomposition Leonardos in der Gioconda schon ein Menschenalter früher vorgebildet! Auffallend fein und geschmackvoll ist schon die Zeichnung der Hände der Maria, die ganz den Handstudien der bekannten frühen Zeichnung in Windsor-Castle entspricht.

Von diesen beiden Madonnen gibt es verschiedene alte Kopien, vom Münchener Bilde im Louvre, vom Petersburger nahezu ein Dutzend, u. a. von Credi, Ridolfo Ghirlandajo und selbst von niederländischen Künstlern. Selbst Raphael hat sie benutzt. Wenn schon von diesen Florentiner Jugendwerken Kopien angefertigt wurden, ähnlich wie sie später in den nach Mailänder Entwürfen des Meisters ausgeführten Madonnenbildern von Preda, Boltraffio, Pedrini u. a. zahlreicher vorkommen, so beweist dies allein schon, daß die Zeitgenossen sich der großen neuen Kunst, die ihnen darin geboten wurde, wohl bewußt waren.

Auch zu diesen frühen Madonnenbildern Leonardos sind, wie zu den Verkündigungsbildern, noch verschiedene Studien und Zeichnungen erhalten. Vor allem die große, leider später stark übergangene Kreidezeichnung zum Kopf der Madonna des Münchener Bildes im British Museum, augenscheinlich noch eine Zeichnung aus Verrocchios Werkstatt, welchem sie in der Sammlung selbst zugeschrieben wird. Sie schließt sich in der Tat dem Kopfe der Maria in Verrocchios Marmorrelief des Bargello nahe an und hat auch noch viel von der Zeichnungsweise dieses Künstlers. Dann gehört hierher die getuschte Silber-
Abb. 10 stiftzeichnung im Dresdener Kabinett, wo sie dem Credi zugeschrieben wird, eine Vorstudie zum Oberkörper der Münchener oder einer ähnlichen Maria (noch stehend), mit der gleichen Brosche wie im Bilde. Als Credi gilt mit Unrecht auch die Zeichnung zum Kinde in den Uffizien. Die nahe Beziehung zu Verrocchio und Credi in diesem Bilde erklärt sich daraus, daß Leonardo damals als Gehilfe in Verrocchios Atelier arbeitete, in welchem Credi sich als ganz junger Schüler befand. Wie anders Credi zeichnete, selbst noch in der Werkstatt seines Lehrers und unter dem Einfluß Leonardos, beweisen

mehrere Federzeichnungen des jungen Künstlers zu Madonnenkompositionen und Studien zu dem unter seiner Leitung ausgeführten Forteguerri-Grabmal, die sich im British Museum befinden. Einen flüchtigen Entwurf mit der Feder zu der Petersburger Madonna (hier in ganzer Figur) besitzt das British Museum. Abb. 7



Abb. 10. Leonardo, Silberstiftzeichnung zu einer Maria.
Dresden, Kupferstichkabinett.

2

LEONARDOS
ANTEIL AN DER PORTRÄTPLASTIK VERROCCHIOS UND SEIN BILDNIS DER GINEVRA DE' BENCI



Abb. 11. Robbia-Werkstatt. Alter Krieger.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Welche von den im vorigen Abschnitt aufgezählten, in Verrocchios Werkstatt gemalten Bildern von Leonardo auf direkte Bestellung ausgeführt, welche davon seinem Lehrer in Auftrag gegeben und von diesem dem Schüler übertragen wurden, vermögen wir heute nicht mehr zu entscheiden. Auf die Anfertigung von Gemälden allein wird sich aber die Tätigkeit Leonardos in der Werkstatt Verrocchios gewiß nicht beschränkt haben; war er doch noch in weit höherem Maße als sein Lehrer für alle Künste begabt und von diesem selbst darin unterwiesen. Wir sind daher völlig berechtigt, auch unter den plastischen Werken, die in den siebziger Jahren aus Verrocchios Werkstatt hervorgingen, uns nach solchen umzusehen, die durch ausgesprochen leonardesken Charakter als Arbeiten des Schülers in Anspruch genommen werden könnten. Daß er an der Ausführung der großen Marmormonumente gleich anderen Gehilfen mit beteiligt worden sei, ist — wie wir früher nachgewiesen haben — schon durch die Zeit ihrer Entstehung ausgeschlossen: als sie eben in Arbeit kamen, verließ Leonardo bereits die Werkstatt des Meisters. An der großen Thomasgruppe kann er ebensowenig irgend wesentlichen Anteil gehabt haben; sie zeigt ganz rein den Charakter seines Lehrers, der große Bronzearbeiten als sein eigenstes Feld betrachtete. Wohl aber könnte Leonardo an kleineren Bildwerken, die gleichzeitig dem Meister in Auftrag gegeben wurden, in der einen oder anderen Weise beteiligt gewesen sein. In der Tat spricht dafür der stark leonardeske Charakter mehrerer Werke dieser Art.

Durch Vasari erfahren wir, daß Verrocchio ein paar Reliefporträts

in Bronze ausführte, Idealporträts von Alexander und Darius, die Lorenzo il Magnifico an König Matthias von Ungarn schenkte. Die Originale sind uns nicht erhalten, aber mehrere Reliefporträts von Kriegern in reieher Rüstung und verwandte Zeiehnungen aus der Werkstatt lassen nicht daran zweifeln, daß darin freie Naehbildungen, wenn nicht Kopien jener Bronzeoriginale vorliegen. Ein solches Reliefbildnis eines älteren Kriegers in prächtigem Harnisch und Helm, ein glasiertes Tonrelief der Robbia-Werkstatt, besitzt das Berliner Museum; eine etwas kleinere, oberflächlichere Nachbildung im Rund und gleichfalls in glasiertem Ton befindet sieh im Louvre. Mit beiden stimmt eine, freilich sehr überlegene, sorgfältige große Zeichnung Leonardos, das Brustbild eines Kriegers im British Museum (aus der Sammlung Malcolm), so sehr überein, daß sie in naher Beziehung zueinander gestanden haben müssen. Diese Zeichnung ist ihrem Charakter nach offenbar nicht für ein Gemälde, sondern als Entwurf für ein Relief entstanden. Und da sie in ihrer Behandlung noch der frühen Zeit des Künstlers



Abb. 12. Leonardo, Silberstiftzeichnung eines alten Kriegers. London, British-Museum.

Abb. 11

Abb. 12

Abb. 13 

Abb. 13. Verrocchio-Leonardo, Marmorrelief des P. Scipio. Paris, Louvre.

angehört, ist es sehr wahrscheinlich, daß uns darin eine Wiederholung oder wahrscheinlicher noch eine Vorarbeit für eines jener Bronzereliefs Verrocchios erhalten ist. Es muß dies das Relief des Darius gewesen sein, den die Renaissance als älteren Mann aufzufassen pflegte, namentlich wenn sie ihn als Gegenstück von Alexander darstellte. Diese Annahme wird noch dadurch wesentlich gestützt, daß uns auch vom Alexander eine augenscheinlich ziemlich getreue Wiederholung in Marmor in einem köstlichen Relief des Louvre erhalten ist, das aus der Sammlung Rattier stammt. Denn auch auf sie paßt Vasaris Beschreibung der beiden Bronzen: „a suo capriccio, pur di mezzo rilievo, e ciascuna da persè variando l'un dell' altro ne cimieri, nell' armadure ed in ogni cosa.“ Auch hier die reiche Dekoration des Helms wie der Rüstung, aber in phantasievoller Weise variiert. Daß das Pariser Marmorrelief an der Basis die Bezeichnung P. SCIPIONI trägt, also den jungen Publius Scipio darstellen soll, spricht keineswegs dagegen, daß hier eine freie Replik von Verrocchios Bronzerelief des Alexander vorliegt; denn diese Abweichung erklärt sich einfach daraus, daß der Besteller der Marmorwiederholung darin einen ihm sympathischeren antiken Helden dargestellt zu sehen wünschte.

Wie von Verrocchios Idealporträt eines alten Kriegshelden des Darius, die frühe Zeichnung Leonardos im British Museum das großartigste, treueste Bild gibt, so besitzen wir auch für den Alexander-Scipio in den bekannten Jünglingsköpfen verschiedener seiner frühen

Abb. 14

Federzeichnungen die fast genauen Vorbilder. Sie gleichen dem Profilkopf des Marmorreliefs so sehr, daß dieses längere Zeit als eine Originalarbeit Leonardos angesprochen wurde. Aber trotz der strahlenden Jugendschönheit und der außerordentlichen Delikatesse der Ausführung spricht doch die etwas trockene, teilweise selbst ängstliche Behandlungsweise und eine gewisse Leere der Modellierung des Kopfes, namentlich des Halses, gegen eigenhändige Ausführung durch Leonardo. Die eigentümliche Art des Reliefs, das nach dem Profil zu immer flacher wird und dies selbst nur ganz zart gegen den Grund absetzt, indem es leicht unterschnitten ist, verrät einen Schüler Desiderios, läßt auf Francesco di Simone schließen, der zur Zeit der Entstehung dieser Reliefs gerade als Geselle in Verrocchios Werkstatt tätig war. *)



Abb. 14. Leonardo, Federzeichnung eines Jünglings.
Windsor Castle.

Der völlig leonardeske Charakter dieses Marmorreliefs im Louvre wie die Zeichnungen der ganz verwandten Jünglingsköpfe Leonardos und jene ausgeführte Zeichnung zu einem älteren Krieger im British Museum führen zunächst auf die Annahme, daß der junge Gehilfe unter dem Einfluß seines Meisters Verrocchio, während dieser an den Bronzereliefs dieser idealen Kriegerporträts arbeitete, zu ähnlichen Entwürfen und Skizzen angeregt worden sei. Aber solche Entlehnungen von fremden Vorbildern, selbst von solchen seines Lehrers, und ihre Verarbeitung lag dem Genius Leonardos fern; die starke Beschäftigung mit diesen beiden Arbeiten seines Meisters läßt es vielmehr fast zweifellos erscheinen, daß dieser den Gehilfen dabei zu den Entwürfen und Modellen heranzog, daß Leonardo hier also gerade an der Erfindung ein Hauptanteil gebührt. Für die Zeit, in der in Verrocchios Werkstatt an diesen Idealporträts gearbeitet wurde, erhalten wir einen Anhalt

*) Die Kopie dieses Reliefs im Burgmuseum zu Wien ist modern. Eine, leider sehr schadhafte, Stucknachbildung im Victoria- und Albert-Museum erscheint mit dem Louvre-Marmor übereinstimmend bis auf das strengere Profil und die vollere Modellierung des Gesichts, so daß sie kaum von diesen Marmor abgenommen sein kann.

durch ein paar genau datierbare Hauptwerke Verrocchios. Für das Silberdossale des Doms machte der Meister seine ersten Modelle im Jahre 1477; in der Enthauptungsszene, die ihm daraufhin in Auftrag gegeben wurde, sind zwei der schönsten Gestalten gerade ein paar ältere Krieger, deren Köpfe und Ausrüstung ganz dem Dariusrelief entsprechen. Noch im Kopf des Colleoni, zu dem der Meister die Vorarbeiten freilich erst begann, nachdem Leonardo seine Werkstatt verlassen hatte, kehrt der Idealtypus wieder, den Verrocchio gemeinsam mit seinem Schüler im Silberrelief geschaffen hatte.

Etwa um die gleiche Zeit, wie diese antiken Reliefporträts, entstand in Verrocchios Werkstatt die wenig unterlebensgroße Marmorbüste einer jungen Frau, die schon dadurch ganz eigenartig ist, daß sie die Abb. 15 Dargestellte fast in halber Figur und mit den Armen zeigt, wie sie mit beiden Händen Primeln an sich preßt, die sie in einem Tuch zusammengenommen hat. Die Büste, die aus dem Palazzo Medici in die Sammlung des Bargello gelangt ist und dort früher ohne bestimmten Künstlernamen aufgestellt war, habe ich zuerst als ein Werk Verrocchios in Anspruch genommen und allseitige Zustimmung damit gefunden. Allein so ausgesprochen im allgemeinen der verrocchieske Charakter ist, geht sie doch über das weit hinaus, was Verrocchio, was das Quattrocento überhaupt in der plastischen Darstellung des Porträts angestrebt hat. Das beweist der Vergleich mit den für den Meister gesicherten Büsten, vor allem mit den Büsten der Brüder Lorenzo und Giuliano de' Medici und einer jungen Frau; letztere (in der Sammlung Pierpont Morgan, früher Foulc, Paris) ist in den strengen Zügen, dem großen energischen Mund den beiden Brüdern, namentlich Lorenzo so verwandt, daß man in ihr eine der Töchter des Piero de' Medici vermuten sollte. Alle diese Büsten sind in der gleichen Weise dicht unter der Taille gerade abgeschnitten; auch darin, daß die Arme etwas vom Körper abstehen, wie wir es in den etwa fünf bis zehn Jahre früher entstandenen Büsten Desiderios und aus seiner Werkstatt sehen, gleichen sie einander. Die Marmorbüste der jungen Frau mit den Primeln im Bargello hat dagegen, so deutlich sie in der charaktervollen Auffassung, in den mandelförmigen, etwas vorquellenden Augen, in der wenig detaillierten Modellierung des Gesichts und in anderen Merkmalen den Stempel der Verrocchio-Werkstatt trägt, durch die im Quattrocento ganz einzig dastehende Wiedergabe auch der Arme und Hände einen völlig neuen Charakter bekommen. Die außerordentlich schwierige Aufgabe, durch die Hände die Wirkung des Kopfes nicht zu beeinträchtigen, ist durch die Art, wie sie sich dem Körper anschmiegen und dadurch dem Ganzen unterordnen, wie sie

die Haltung der Schultern und die Bewegung des Kopfes leicht beeinflussen und namentlich den Ausdruck noch steigern, in so glänzender Weise gelöst, daß Hans Mackowsky in seiner bekannten Monographie über Verrocchio die Vermutung ausgesprochen hat, Leonardo müsse die Büste gearbeitet haben, als er Verrocchios Gehilfe war. Er schließt dies vor allem aus der Anordnung und Modellierung der Hände. „In diesen Frauenhänden" — so sagt er — „lebt eine seelenvolle Anmut, wie sie Verrocchio auch in der schönsten seiner Madonnen nicht auszudrücken vermocht hat. Wer Leonardos Händestudien, vor allem jene herrliche Zeichnung in Windsor Castle mit einer den Händen auf Abb. 20
unserer Büste ganz verwandten Stellung vor Augen hat, würde auch vor dieser Büste, zunächst zwar noch zögernd, eher an den Schüler als an den Meister denken." Nach dem, was wir seither von Lehrer und Schüler kennen gelernt haben, nach der Vergleichung ihrer Werke, wie wir sie hier gegeben haben, dürfen wir uns diesem Urteil voll anschließen.

Diese Bestimmung der Marmorbüste des Bargello auf Leonardo wird noch unterstützt durch ein in Öl gemaltes Frauenbildnis in der Galerie Liechtenstein in Wien, das wir mit Sicherheit auf Leonardo und fast Abb. 17
auf die gleiche Zeit wie die Büste zurückführen können. Auch in ihren Zügen ähnelt die Dargestellte der Dame mit den Primeln so sehr, daß man versucht ist, in ihr dieselbe Person zu sehen. Vor allem gleichen sich aber beide in der künstlerischen Auffassung und Anordnung. Die Form des Kopfes, die mandelförmigen Augen und der etwas morose Ausdruck im fest geschlossenen Mund sind die gleichen, und das blaßblonde Haar ist in derselben Weise, wie in der Büste vorn an den Schläfen in kurze Löckchen aufgerollt und hinten in einer kleinen Mütze zusammengenommen. Auch der Halsausschnitt des Kleides ist derselbe und in gleicher Weise mit einem dünnen Tüllstoff bedeckt, während das braune Kleid hier eng anliegt und vorn zusammengeschnürt ist. Auch im Bilde waren ursprünglich die Arme mit wiedergegeben, aber leider ist der untere Teil der Tafel abgeschnitten und oberhalb der Schnittfläche noch mehrere Fingerbreit übermalt. Die ursprüngliche Größe des Bildes läßt sich jedoch aus der bemalten Rückseite feststellen. Hier ist auf porphyrfarbenem Grund ein Wacholderzweig kreuzartig von einem Palmenwedel einerseits und einem Lorbeerreis auf der andern Seite umgeben, die ein schmales Band mit der Abb. 21
Inschrift: VIRTVTEM FORMA DECORAT durchschlingt. Von diesem Kranz ist durch die barbarische Verkürzung der Tafel fast der dritte Teil unten abgeschnitten; um ebensoviel, etwa um 20 Centimeter, muß daher auch das Bild auf der Vorderseite größer gewesen sein, so daß

das Porträt etwa in halber Figur, also zweifellos mit den Händen dargestellt war. Die mit der Marmorbüste fast übereinstimmende Haltung von Kopf und Oberkörper legt von vornherein die Vermutung nahe, daß auch die Hände in ähnlicher Weise wie in der Büste angeordnet waren.



Abb. 15. Verrocchio-Leonardo, Marmorbüste der „Frau mit den Primeln".
Bargello, Florenz.

Dies wird bestätigt durch ein, zuerst durch Fritz Knapp bekannt gewordenes, wie eine freie Wiederholung des Liechtensteinschen Bildes
Abb. 18 erscheinendes Frauenporträt in fast halber Figur im Besitz des Marchese Pucci in Florenz, in dem die Hände unter der Brust zusammengelegt und ähnlich, wie in der Büste, angeordnet sind. Sie sind gleichfalls

übereinandergelegt, doch hält die Linke hier einen Ring. Die Dargestellte ist freilich nicht dieselbe, wie die in der Büste und in dem Wiener Bilde dargestellte Dame; sie ist auch etwa vierzig Jahre später gemalt, aber die ganze Haltung, der Ausdruck und die Landschaft mit dem Wacholdergebüsch hinter der Figur beweisen, daß der junge Künstler — anscheinend Sogliani oder ein ihm nahestehender gleichzeitiger Florentiner — das Liechtensteinsche Porträt als Vorbild nahm, oder daß es ihm als solches gegeben wurde. Nun ist auf der Rückseite dieses Porträts im Palazzo Pucci (über einem völlig verriebenen Frauenporträt) die alte, fast gleichzeitige Inschrift angebracht: GINEVRA D'AMERIGO BENCI. Wir wissen aber durch Vasari, daß Leonardo eine Dame dieses Namens gemalt hat: „ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci, cosa bellissima." Der Vater dieser Dame, Amerigo Benci, besaß in seinem Palast gegenüber der Loggia dei Peruzzi auch Leonardos unvollendete „Anbetung der Könige," welche die Mönche offenbar an ihn verkauft hatten, als sie keine Aussicht mehr hatten, daß der Künstler sie je fertigmalen würde. Sowohl das Porträt in der Galerie Liechtenstein wie die freie Wiederholung im Palazzo Pucci enthalten aber auch in dem Wacholdergebüsch eine „sprechende" Hinweisung darauf, daß die Dargestellte Ginevra hieß; im Wiener Bilde wird dieser symbolische Hinweis noch

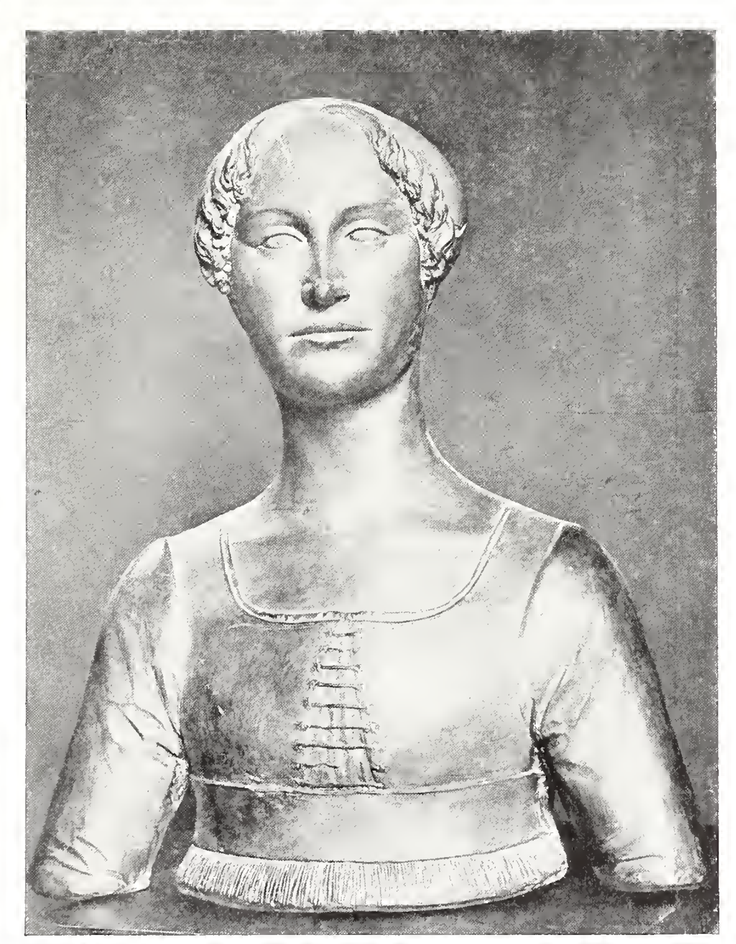


Abb. 16. Verrocchio, Tonbüste einer jungen Frau.
Sammlung Pierpont Morgan, New York.

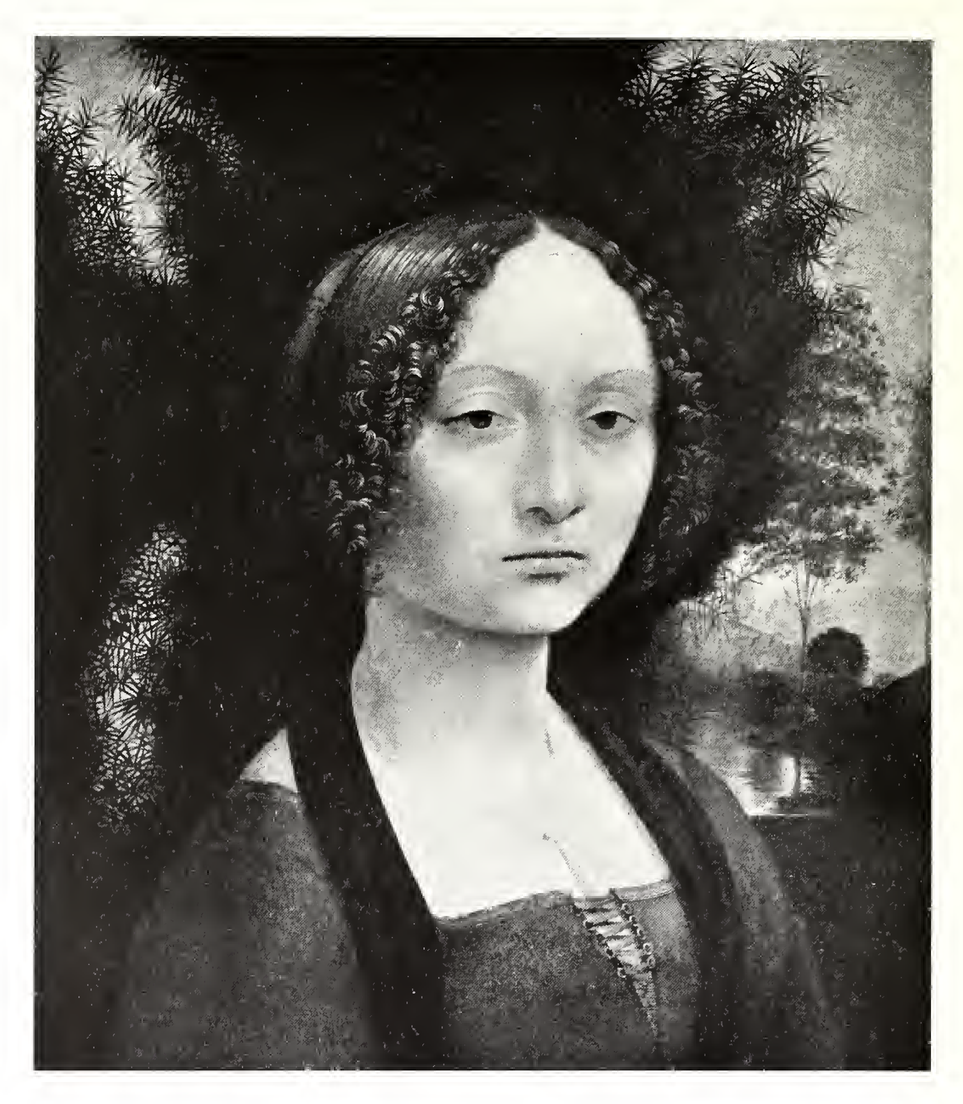


Abb. 17. Leonardo, Ginevra de' Benci.
Liechtenstein-Galerie, Wien.

verstärkt durch das Wacholderreis (italienisch ginepro) auf der Rückseite des Bildes.*) Der alte Einwand dagegen, daß hier die von Leonardo gemalte Ginevra Benci nicht dargestellt sein könne, da sie bereits 1473 ganz jung gestorben sei, ist durch die Entdeckung

*) Seidlitz erklärt, daß diese Rückseite für Leonardo in der Malerei viel zu nüchtern sei. Zum Beweis, daß dies keineswegs der Fall ist, geben wir hier eine Abbildung der Rückseite
Abb. 21 nach photographischer Aufnahme, die selbst in der starken Verkleinerung den Geschmack der Anordnung und die Feinheit in der Stellung und Verkürzung der Blätter zeigt. Zudem sind solche Reverse mit Wappen und dergleichen in italienischen wie in nordischen Bildern meist von einem untergeordneten Gehilfen der Werkstatt ausgeführt worden, wie uns selbst die Gemälde eines Jan van Eyck und seiner Nachfolger beweisen.



Abb. 18. Sogliani (?), Ginevra de' Benci.
Galerie Pucci, Florenz.

Carnesecchis (Rivista d'arte 1909, p. 281 ff.) hinfällig geworden; der italienische Forscher fand, daß sie noch 1490 am Leben war und in lebhaftem Verkehr mit Künstlern stand.

Die Ähnlichkeit und nahe künstlerische Verwandtschaft des Wiener Bildes mit der Marmorbüste im Bargello wird jetzt fast allgemein zugegeben. Daher nennt man nicht mehr wie früher Namen wie Ridolfo Ghirlandajo oder Boltraffio, die schon durch die frühe Zeit der Entstehung des Bildes hinfällig sind; aber da man an Leonardo nicht glauben will, so hat die Morelli-Schule, nach dem Vorgange ihres Meisters, Verrocchio für den Maler des Bildes erklärt. Dieser ist aber schon dadurch völlig ausgeschlossen, daß das Bild in Öl gemalt

ist, und zwar in der hier schon sehr vollendeten Technik, in der alle jene von uns früher betrachteten Gemälde Leonardos aus den siebziger Jahren ausgeführt sind; irgendein anderer Florentiner malte aber damals noch nicht in Öl. Den sorgfältig vertriebenen dünnen Farbenauftrag, die kühlen Farben, den elfenbeinfarbenen Ton des Fleisches, die klaren graulichen Schatten finden wir hier gerade so wie in jenen anderen Jugendbildern. Selbst die eigentümlich geronnene Farbe, wie sie besonders stark die Münchener Madonna aufweist, findet sich auch hier an einigen Stellen.

Man hat den ernsten, fast mürrischen Ausdruck der Dargestellten als durchaus unleonardesk bezeichnet, indem man nach dem holdseligen Ausdruck der Mona Lisa und anderer späterer Arbeiten Leonardos urteilt. Das gilt aber keineswegs allgemein und am wenigsten für die frühe Zeit des Meisters. Die bekannte große Porträtzeichnung einer
Abb. 19 jungen Frau im Profil in Windsor — mit der Linken gezeichnet, also ganz unzweifelhaft —, die schon nach dem Kostüm nicht viel später als das Wiener Bild entstanden sein kann, hat die gleiche ruhige, fast etwas starre Haltung, den fest geschlossenen Mund, die müden Augen mit den schweren Augendeckeln, die zusammen einen ganz ähnlichen, beinahe mürrischen Ausdruck hervorbringen. Wie in dieser frühen Porträtzeichnung, so ist der stumme Ernst den frühen Zeichnungen, auch bei jugendlichen Typen, allgemein eigen; regelmäßig findet er sich in seinen Köpfen alter Männer, deren Ernst er gern zur Karikatur steigert. Das berühmte leonardeske Lächeln hat man mit Unrecht als ein typisches Kennzeichen für die Gestalten des Meisters erklärt, weil man den Engel in der „Taufe" Verrocchios für sein erstes und einziges Jugendwerk gehalten hat. Dadurch hat man sich zugleich das Verständnis anderer früher Gemälde wesentlich erschwert. Der stumme Ernst, ein gelegentlich fast maskenhaft starrer Ausdruck, verstärkt durch den kalten Ton der Fleischfarben infolge seiner neuen, noch nicht ganz ausgebildeten Technik der Ölmalerei, die ihm auch die volle Modellierung des Gesichts noch nicht ermöglichte, ist den Gestalten von Leonardos frühen Werken überhaupt eigentümlich. Wir finden ihn sowohl in den Köpfen der großen „Verkündigung" in den Uffizien wie in denen der kleinen „Verkündigung" des Louvre. In der Münchener Madonna rührt sich bereits ein schüchternes Lächeln in den Mundwinkeln der Maria, erst in dem Engel der „Taufe" und namentlich in der „Madonna Benois" kommt es stärker zum Ausdruck; in letzterer durch eine gewisse Unsicherheit mit einem leicht karikierten Anflug, der im Ausdruck der Kinder in beiden Bildern sich noch stärker ausprägt.

Auch wenn man alle diese Eigentümlichkeiten in der Anordnung,

Malweise und im Ausdruck beim Bildnis der Ginevra Benci nicht als überzeugend gelten lassen wollte — Eins verrät den großen Bahnbrecher der neuen Zeit unzweifelhaft: die Auffassung und Behandlung des landschaftlichen Grundes hinter dem Porträt. Schon die Erfindung und Anbringung des Wacholders als Anspielung auf den Namen der Dargestellten ist charakteristisch für Leonardo in seiner Freude an symbolischen und allegorischen Beziehungen und Darstellungen. Wie er das dichte, schwärzlichgrüne Wacholdergebüsch als dunkle Masse zusammenhält und davor das Porträt stellt, aber rechts und links einen kleinen lichten Ausblick ins Freie schafft, entspricht ebensosehr der Anordnung der Münchener Madonna vor einer Wand, deren Fenster rechts und links den Blick in die Landschaft weit öffnen, wie der Stellung des hl. Hieronymus vor den dunkeln Basaltfelsen mit dem Ausblick und Durchblick an den Seiten. Diese lebendige Wand im Wiener Bilde mit ihren Öffnungen zu den Seiten bildet sogar eine ganz ähnliche Kulisse wie die durchbrochene Felsenwand im Hintergrunde des Hieronymus und der beiden Grottenmadonnen. Nur Leonardo hatte die Schärfe der Beobachtung, hatte die Liebe und Ausdauer, um die Stachelbündel des Wacholders so naturwahr und genau wiederzugeben und doch das Gebüsch nur als dunkle Kulisse hinter der Figur wirken zu lassen. Nur er war imstande, eine Landschaft zu erfinden, die in Farbe, Luft und Ton so wundervoll zur Färbung und Beleuchtung des Porträts paßt und diesem bereits beinahe eine intime Note gibt. Über der linken Schulter der jungen Frau öffnet sich zur Seite des



Abb. 19. Leonardo, Silberstiftzeichnung einer jungen Frau. Windsor Castle.



Abb. 20. Leonardo, Silberstiftzeichnung von Händen. Windsor Castle.

Wacholders der Blick auf ein stilles Wasser, in dessen heller Fläche sich die dunklen Büsche des Ufers spiegeln, überragt von ein paar schlanken, hohen Bäumen, die in ihrer Zeichnung wie in der leicht tuschenden Behandlung genau den schlanken Bäumchen entsprechen, die der Künstler auf den Ruinen hinter der „Anbetung der Könige" angebracht hat. Das Ufer überragen entfernte Hügel, deren blaue Färbung koloristisch aufs feinste kontrastiert mit der tiefbraunen Farbe des Kleides. Ein moderner Landschaftsmaler, selbst ein Corot hätte nichts Stimmungsvolleres mit so wenigem hinzaubern können! Wie weit ist hier die Kunst der Landschaftsmalerei schon hinausgeeilt über die harmlosen, liebenswürdigen Ausschnitte aus der heimischen Natur in den Hintergründen der gleichzeitigen Gemälde eines Baldovinetti, Antonio Pollajuolo und Verrocchio. Wie stümperhaft ist daneben die Nachbildung dieser landschaftlichen Ferne in jener freien Wiederholung des Bildes im Palazzo Pucci.

Den Anhalt, den uns diese Nachbildung in der Art des Sogliani für die Ergänzung der Arme in der verstümmelten Tafel des Originals gibt, unterstützen Leonardos eigene kunsttheoretischen Anforderungen, der die Lage des einen Armes über dem andern für Bildnisse empfiehlt. Die bekannte meisterhafte Zeichnung in Windsor zeigt zwei
Abb. 20 übereinandergelegte Hände in einer Weise angeordnet, daß sie sehr wohl Studien für das Porträt der Ginevra Benci sein können, was auch durch die Zeit ihrer Entstehung in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre noch wahrscheinlicher gemacht wird. Wie die Marmorbüste und dieses Ölbild der Ginevra Benci gerade durch die Einbeziehung der Hände auf andere Bildnisse, die in der Werkstatt Verrocchios entstanden, einwirkte, können wir wenigstens aus einem Gemälde noch beurteilen, aus dem anmutigen Porträt der als Catarina Sforza bezeichnten jungen Frau in der Galerie zu Forli, einem charakteristischen,

besonders tüchtigen Werk des jungen Lorenzo di Credi aus dem Anfang der achtziger Jahre. Hier legt die junge Dame ihre Hände über eine mit Blumen gefüllte Schale; neben einem Vorhang hinter ihr öffnet sich beiderseits ein Ausblick in eine helle Landschaft. Weiter folgt aber die gleichzeitige Florentiner Kunst dem Beispiel, das der junge Leonardo gegeben hatte, noch nicht; sie war noch nicht reif dafür. Auch der Meister selbst geht zunächst nicht weiter auf diesem Wege; große Aufträge und mancherlei Aufgaben ganz verschiedener Art, anfangs schon in Florenz, dann namentlich in Mailand, zogen ihn davon ab. Als er später am Hofe des Lodovico il Moro wieder zu Porträtdarstellungen gedrängt wurde, mußte er sich, scheint's, der lombardischen Mode der Porträts zunächst teilweise anschließen. Erst nach Jahrzehnten, als er in Florenz wieder ganz frei seine künstlerischen Intentionen zur Ausführung bringen durfte, ging er im Porträt der Gioconda von neuem an die Aufgabe, das weibliche Bildnis unter Einbeziehung der Arme und Hände zu völlig freier Anordnung und größerem Ausdruck auszugestalten. Vom reinen Porträt gelangt er zur Schöpfung der idealen Halbfigurenbilder: der Flora, des Johannes und Bacchus, unter deren Einfluß und nach deren Vorbild sich dann zunächst in Oberitalien das weibliche Phantasieporträt in mannigfachster Weise entwickelt und alsbald die Porträtdarstellung in ganz Italien neue, freie Form gewinnt.



Abb. 21. Leonardo, Rückseite des Bildes der Ginevra de' Benci.

3

LEONARDOS BRONZERELIEFS

In die letzten Jahre der Beschäftigung Leonardos in der Werkstatt Verrocchios fällt, wie wir nachweisen werden, die Entstehung mehrerer figurenreicher Reliefs, von denen zwei noch im alten Bronzeguß erhalten sind, während vom dritten nur ein paar Stucknachbildungen — die allein leidlich erhaltene im Victoria- und Albert-Museum — auf uns gekommen sind. Gerade dieser Stucco ist zuerst bekannt geworden; er befand sich im Besitz des Bildhauers Santarelli in Florenz, von dem er 1876 erworben wurde. Wie bei seinem früheren Besitzer, so führt er auch im Londoner Museum den Namen Leonardos, oder richtiger die Bezeichnung „Leonardo zugeschrieben". Als ein Werk des großen Meisters hat es Müller-Walde und habe ich es gleich nach den Bekanntwerden veröffentlicht. Die Gründe dafür seien hier zusammengestellt.

Infolge des unscheinbaren Umfangs, des geringen Materials und der Abb. 23 mäßigen Erhaltung hat das Relief der „Zwietracht" nicht die Berücksichtigung gefunden, die es verdient, obgleich von Zeit zu Zeit auf seine Bedeutung hingewiesen worden ist und die Verwaltung des Londoner Museums Abgüsse davon in den Handel gebracht hat. Schon Motiv und Komposition sind höchst bemerkenswert. Eine allegorische Darstellung ist zwar an sich nichts Merkwürdiges im Quattrocento, aber die Klarheit, mit der sie hier zu einem Bilde furchtbarer Wirklichkeit ausgestaltet ist, finden wir bei keinem echten Quattrocentisten, sei er Maler oder Bildhauer.

Der Künstler führt uns auf den Platz einer Stadt, der rechts von einer offenen Loggia, links von einem runden Prachtbau und hinten von einer niedrigen Mauer abgeschlossen wird, über die und durch deren offene Tore wir auf einen zweiten Platz mit einer großen offenen Markthalle in der Mitte und Palästen zu den Seiten blicken. Mitten unter die Menge, die den vorderen Platz belebt, stürmt eine jugendliche Frauengestalt von fast männlichen Formen, die linke Seite des Oberkörpers entblößt, einen langen Stab in der Rechten; sie wendet sich rasch zurück, indem sie durch wilden Aufschrei die Menge zu Streit und Mord anreizt. Im Vordergrunde rechts vor ihr ein Mann, der eine fliehende junge Frau beim Schopf gefaßt hat, im Begriff, sie mit dem Schwert niederzuschlagen; daneben ein Dritter, aufmerksam dem Kampfe folgend; links ein Alter, verzweifelt sich über die Leiche einer Frau beugend. In beiden Ecken ganz vorn hocken zwei Männer mit hohen Stäben in der Rechten (vielleicht Herolde?), die der Streit aus ihrer Ruhe weckt. Rechts unter einer Halle auf erhöhtem Thron



Abb. 22. Leonardo, Federzeichnung mit der Anbetung der Hirten. Sammlung Bonnat, Paris.

ein Richter, lebhaft zu einer Frau an der Säule sich wendend, die ein Scherge in voller Rüstung zu greifen scheint, während ein Mann auf der Bank neben dem Richter sich bittend zu diesem wendet. Vor ihnen, im Mittelgrunde auf dem Platze, eine Gruppe, in der man einen Mann unterscheidet, im Begriff, auf eine Frau einzuschlagen. Links unter dem Bogen des großen Rundbaues und auf den Balkonen des ersten Stocks eine Reihe Männer, zuschauend oder ausruhend vom Kampfe; auf dem Platze Leichen von Erschlagenen, anscheinend fast sämtlich Frauen. Durch die Tore der Mauer sieht man in der Ferne Menschen in lebhafter Bewegung. Sie sind, wie alle Figuren bis auf die allegorische Gestalt und den Schergen, völlig unbekleidet.

Die Bezeichnung der Darstellung als die „Zwietracht“ ist wahrscheinlich zutreffend. Der Streit ist um die Weiber entstanden, gegen die sich die Wut der Männer brutal austobt. Unter den eigentlichen Quattrocentokünstlern wird man vergebens nach einem Meister suchen,



Abb. 23. Leonardo, Stuckrelief der „Zwietracht".
London, Victoria- und Albert-Museum.

der eine Darstellung von solchem Reichtum und so starker Bewegung so klar anordnet, so abgewogen aufbaut, so ins einzelne durchbildet und doch so einheitlich gestaltet, der das Motiv so in Szene zu setzen und so geschickt seine Bühne dafür aufzubauen versteht. Daß wir hier aber in der Tat noch im vollen Quattrocento stehen, dafür zeugt schon die Architektur. Der Künstler war gewiß, wie alle Renaissancekünstler, bestrebt, in seiner Darstellung ganz modern zu erscheinen: soweit die Bauten nicht antike Vorbilder wiederzugeben suchen, wie der Rundbau links und ein ähnlicher rechts im Grunde, haben sie Säulen mit eigentümlich unreinem ionischen Kapitell mit Pfeifen am Hals, und die Fenster schließen noch oben rund oder haben einen flachen Abschluß und schmale, gerade Umrahmung, also eine Architektur, wie wir sie bei Giuliano da Majano und beim alten San Gallo in den siebziger Jahren finden. Sonst erscheint der Künstler schon als beinahe reiner Cinquecentist in der Art, wie er die Figuren durchgehend nackt zeigt, in der Anatomie der Körper, in dem bewußten Streben nach reichem und symmetrischem Aufbau der Komposition und nach strenger Durchführung des Hauptmotivs, in der Mannigfaltigkeit der Bewegungen, in dem Schönheitssinn wie in der meisterhaften Benutzung der Architektur zur Vertiefung des Raumes und als Bühne für die Handlung. Dabei verrät sich jedoch in einer gewissen Schüchternheit und teilweise selbst Ungeschicklichkeit der junge Künstler, dem noch von seiner quattrocentistischen Ausbildung manches anhaftet; so sind die Verhältnisse nicht immer glücklich



Abb. 24. Leonardo, Federzeichnung zur Anbetung.
Paris, Louvre.

und die Art, wie der Kontrapost betont und ausgebildet ist, hat zum Teil etwas Einförmiges und Absichtliches.

Daß der Künstler ein Florentiner ist, zeigt die ganze Darstellung und jedes einzelne Detail; daß er in der Schule der Florentiner Naturalisten aus der zweiten Hälfte des Quattrocento groß geworden ist, zeigt die Formgebung der nackten Körper. Die muskulöse Bildung, die breiten Schultern, das volle Haar, die Art, wie das Spielbein fast schleppend nachgezogen wird, die heftige Bewegung der schreitenden Figuren verraten einen Künstler, der A. Pollajuolo fast noch näher steht als A. Verrocchio. Pollajuolos Stich mit den Kämpfenden, seine Zeichnung der Gerichtsszene im British Museum und verschiedene Darstellungen in den Stickereien des Museo dell' Opera sind der „Zwietracht" verwandt in der Fülle und Anordnung der nackten Figuren, aber diese sind in der Bildung noch herber und primitiver, im Aufbau weit weniger gewählt und klar. Und daß Verrocchio nicht der Künstler sein kann, zeigt der Vergleich mit seinen beglaubigten Reliefs: der Enthauptung Johannes' des Täufers, dem Tod der Francesca Tornabuoni, der Auferstehung, der Grablegung u. a.; sie sind in einem gleichmäßigen, meist hohen Relief gehalten, das ganz verschieden ist von der malerischen Art, in der hier die Komposition von frei heraustretenden Figuren vorn bis zu ganz flach behandelten im Hintergrunde allmählich abgestuft ist. Auch in der Anordnung hat es Verrocchio nie zu solchem Reichtum und solcher Klarheit gebracht. In der Werkstatt des Meisters ist aber kein anderer Künstler, dem man ähnliches zutrauen könnte als gerade Leonardo, der seit 1472 durch fünf oder sechs Jahre Verrocchios Gehilfe war. Für den jungen Leonardo sind nicht nur alle jenen cinquecentistischen Eigentümlichkeiten charakteristisch, auch manche Einzelheiten finden wir gerade in seinen Jugendarbeiten, namentlich in seinen bis in diese Zeit zurückgehenden Zeichnungen zur „Anbetung
Abb. 22, 24 der Könige" in den Uffizien und zu einer noch früher vom Künstler geplanten und entworfenen „Anbetung der Hirten". Einzelne dieser flüchtig hingeworfenen Figuren könnten fast ebensogut als Entwürfe zu unserem Relief gelten; so die nackte Frau, die sich umwendet, einzelne stehende, schreitende und hockende Jünglingsgestalten, die Viktoria auf einer Zeichnung im British Museum, die tanzenden Jungfrauen auf einer Zeichnung der Akademie zu Venedig u. a. m. Charakteristisch für Leonardo in dieser frühen Zeit, und zwar für ihn allein, ist auch die Zeichnung des Haares der Männer, das voll und locker aufliegt und in einem Tost nach vorn vorfällt.

Das Relief des Victoria- und Albert-Museums steht keineswegs allein: ein paar Reliefs von durchaus gleichem Charakter, von ähn-

licher Abmessung und ähnlich reicher Komposition geben ein klares, einheitliches Bild dieser Art der Tätigkeit des Künstlers in der Werkstatt Verrocchios; sie stützen zugleich die alte Bezeichnung des Reliefs der „Zwietracht“ als ein Werk Leonardos und geben den Anhalt zur genaueren Datierung dieser Arbeiten. Diese beiden Stücke sind keine bloßen Nachbildungen wie jenes Relief, sondern sind die Originalbronzetafeln. Das eine, die Beweinung unter dem Kreuz, befindet sich jetzt in S. Maria del Carmine zu Venedig, wo es als ein Werk Sansovinos galt. Es ist von mir früher als Arbeit Verrocchios in Anspruch genommen worden.*) Auf Grund dieser Bestimmung hat Adolfo Venturi ein zweites ähnliches Relief mit der Stäupung Christi, das in der Universitätssammlung zu Perugia als ein Werk des Vincenzo Danti bezeichnet wurde (jetzt in der Pinakothek daselbst aufgestellt), gleichfalls dem Verrocchio, neuerdings dem Bertoldo gegeben. Der Vergleich dieser beiden Bronzereliefs mit dem Stucco des Londoner Museums und mit den frühen Zeichnungen Leonardos läßt aber diese Bestimmung als nicht ganz zutreffend erscheinen: nicht Verrocchio selbst, sondern sein Schüler Leonardo hat alle diese Reliefs ausgeführt, während er sich in Verrocchios Werkstatt befand.

Die engste Beziehung zu dem Londoner Stuckrelief zeigt die Bronzetafel mit der Geißelung Christi in Perugia. Schon die Bühne, Abb. 25
auf der sich die Handlung abspielt, ist hier die ähnliche wie dort. Auf einer umfriedeten Terrasse vor stattlicher offener Halle wird Christus, der an eine Säule gebunden ist, von zwei Schergen gegeißelt, während rechts Pilatus von hohem Throne aus zuschaut und Pharisäer und Volk sich dahinter drängen; vorn vor den Stufen und auf denselben hocken kummervoll Maria und Johannes und stehen und sitzen mehrere Krieger; weiter zurück rechts und links reiche Renaissancepaläste und ein antiker Rundbau, die den Bauten im Londoner Relief ganz verwandt sind. Der Richter ist wieder in gleicher Weise angebracht und seine Haltung fast die gleiche wie dort, selbst der Mann auf der Bank vor ihm fehlt nicht; doch sind sie, wie die Mehrzahl der Figuren, dem heiligen Motiv entsprechend, bekleidet. Auch hier hat aber der Künstler seiner Freude an der Darstellung des Nackten freien Lauf gelassen, wo er konnte: außer Christus sind die Schergen und Krieger fast ganz unbekleidet. Die Architektur ist bis in die Einzelheiten übereinstimmend: in der Bildung der Kapitelle, wie in Form und Einrahmung der Türen und Fenster, die hier zum Teil

*) Archivio storico dell' Arte, 1893, p. 77 und L'Arte V, 1903, p. 43.

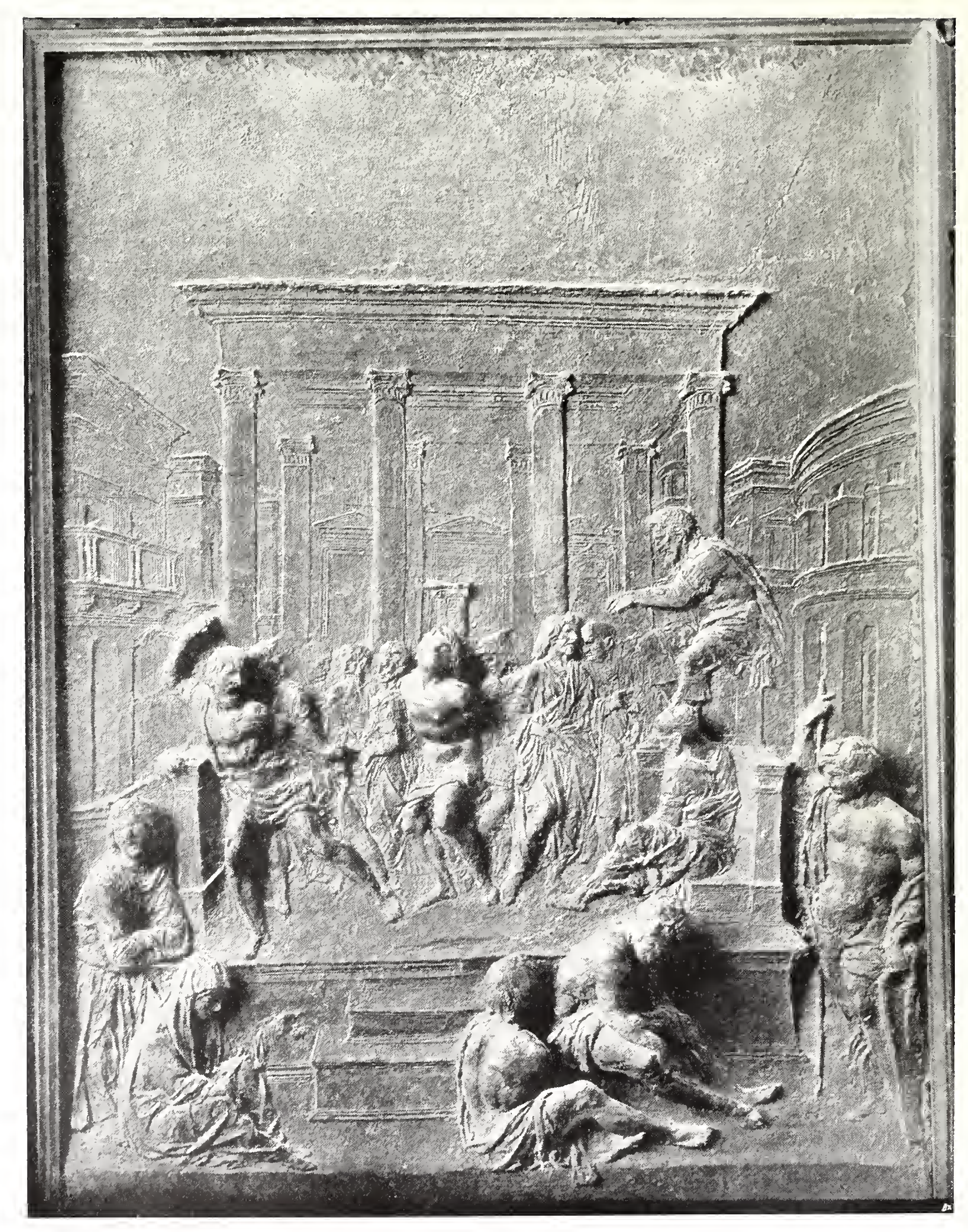


Abb. 25. Leonardo, Bronzerelief der Stäupung Christi.
Perugia, Universität.



Abb. 26. Leonardo, Bronzerelief der Beweinung Christi.
Venedig, Chiesa del Carmine.

flache Giebel haben und mit Pilastern eingerahmt sind. In den Figuren finden sich noch einzelne starke Erinnerungen an Verrocchio; so in den hockenden Figuren in starkem Hochrelief vorn an den Stufen und in der edlen Gestalt des Anklägers, der zu Pontius Pilatus spricht. Aber auch diese Figuren haben doch keineswegs ausgesprochenen Verrocchio-Charakter. Statt der dicken, gefütterten Gewänder mit ihren rundlichen Falten, die bei Verrocchio nie fehlen, sind die Stoffe hier dünn, liegen eng am Körper an (wie auf dem Mannequin naß angeklatscht) und bilden scharfe Falten. Das Relief stuft sich auch hier von fast frei hervortretenden Figuren im Vordergrunde bis zu den flach eingeritzten Gestalten und Bauten des Hintergrundes ab; freilich nicht so allmählich und auch nicht so geschickt wie in der Darstellung der „Zwietracht". Charakteristische Leonardotypen sind namentlich die beiden Kahlköpfe im Hintergrunde. Prächtig ist die Gestalt des Kriegers rechts, der sich auf seinen Speer stützt, ganz ähnlich dem Jüngling vor der Säule an gleicher Stelle in der „Zwietracht". Besonders edel und frei in der Bewegung ist Christus, der sich unter den Streichen der Schergen krümmt. In dramatischer Schilderung, in Abwechslung und Feinheit der Bewegung und Empfindung kommt die Komposition der „Zwietracht" nahe. Der Aufbau auf einer Bühne und vor der Architektur, der hohe Augenpunkt, die Feinheit der Knöchel und Beweglichkeit der Gelenke — kurz, fast alle künstlerischen Mittel sind die gleichen, nur sind sie noch nicht so reich und frei entwickelt wie dort. Die Behandlung zeigt einen unziselierten Guß über ein Wachsmodell, das teilweise nur angelegt und stellenweise schon stark verdrückt und abgesprungen war. Auch hier verrät sich Leonardo, der über der Ausführung und bei dem Reichtum der Gedanken, die ihn erfüllten, die Lust an der Vollendung verlor.

Abb. 26 Der „Geißelung Christi" ist die „Beweinung unter dem Kreuz" in S. Maria del Carmine zu Venedig so verwandt, daß man sie auf den ersten Blick als Gegenstücke zu betrachten geneigt sein wird und an eine Folge der Passionsszenen denken möchte. Aber die Maße sind nicht genau übereinstimmend; die Tafel in Venedig ist etwas höher, und dabei etwas schmaler als die in Perugia. Die Beweinung zeigt auch in der Größe der Figuren, in der Art des Reliefs, wie in der Anordnung und Behandlung die engste Verwandtschaft mit dem Geißelungsrelief. Der Gedanke an Verrocchio liegt bei dieser Arbeit besonders nahe, wenn man sie nicht im Zusammenhang mit den vorgenannten Reliefs betrachtet. Die Anordnung der symmetrisch zur Seite des Kreuzes verteilten Engel erinnert an die Engel zur Seite der Mandorla in der Forteguerri-Grabtafel, die klagende Magdalena

an die Gestalt der Hoffnung in derselben Komposition und die vorderen Figuren im Hochrelief, besonders Johannes und Christus, zeigen noch fast Verrocchiosche Typen und rundliche Formen. Aber dieselben Gründe, die bei der „Zwietracht“ und der „Geißelung“ gegen Verrocchio selbst und für seinen Schüler Leonardo sprechen, treffen auch hier zu. Auch besitzen wir ein Relief mit einer ähnlichen Darstellung von der Hand Verrocchios, das Tonrelief der Grablegung in der Berliner Sammlung, eine seiner schönsten Kompositionen, das die Verschiedenheit der beiden Künstler am deutlichsten klarmacht. Der malerische Reliefstil der venezianischen Tafel, die dünnen Gewänder mit ihren zierlichen kleinen Falten, der künstliche Aufbau und der Reichtum der Komposition, die Meisterschaft in der Bewegung und die dramatische Wiedergabe des Schmerzes: das alles spricht für Leonardo. Die sitzenden Figuren entsprechen ganz denen in dem Geißelungsrelief. Die herrliche Gestalt der im Schmerz laut aufschreienden Magdalena erscheint wie eine Studie nach derselben schönen Frauenfigur, die dem Künstler für seine Gestalt der „Zwietracht“ als Modell diente; in Bewegung und Behandlung ist sie aufs engste mit ihr verwandt. Der Ausbruch des Schmerzes in dieser Figur wie in der jungen Frau neben ihr, die jammernd zur Gruppe um den Leichnam des Herrn sich herabbeugt, doppelt stark neben dem stummen, tränenlosen Schmerz der beiden Marien am Leichnam, ist so gewaltig und natürlich wie in Niccolo dell' Arcas Gruppe der Beweinung Christi in S. Maria della Vita zu Bologna, aber er ist hier mit vollendeter Schönheit in der Bewegung wie im Ausdruck verbunden. Die schwebenden Engel zur Seite des Kreuzes sind in der Tiefe und Mannigfaltigkeit der Empfindung, deren Mäßigung im feinen Gegensatz gegen den zügellosen Schmerz der jungen Frauen steht, den Engeln auf Giottos Kreuzigungsdarstellungen zu vergleichen; mit der Innigkeit des Ausdrucks vereinigen sie aber eine Schönheit und Grazie der Form und Bewegung, die nur in einzelnen Zeichnungen Leonardos (so in den tanzenden Jungfrauen in der Akademie zu Venedig und in der sogenannten Beatrice in Windsor) ihresgleichen hat. Während jene beiden klagenden Frauengestalten wie die Engel mit besonderer Liebe durchgeführt sind, erscheinen andere Teile des Reliefs nur flüchtig angelegt, namentlich die Gruppe der Männer links vom Kreuz, bei denen man noch die Arbeit des Modellierholzes im Wachs, die über die erste Anlage kaum hinausgekommen ist, deutlich erkennt. Ähnliches beobachten wir bei der Ausführung der zu dürftig ausgefallenen Arme und Beine der vorderen Figuren, namentlich des Christus. Auch hier hat Leonardo sich zur letzten

Vollendung nicht bestimmen können, da ihn neue, größere Aufgaben lockten.

Dieses Relief hat noch besonderes Interesse dadurch, daß es sich genau datieren läßt und damit die Handhabe zur Zeitbestimmung dieser Gruppe von Leonardos Arbeiten bietet. In der Komposition sind nämlich im Grunde rechts — bescheiden, um die Aufmerksamkeit von der heiligen Handlung nicht abzulenken — drei Stifterfiguren angebracht. Das markante Profil des älteren Mannes zeigt die bekannten Züge des Federigo von Montefeltro; er hat hier schon die tiefe Narbe zwischen den Augen, die von einer Verwundung im Jahre 1450 herrührte. Wir können die Zeit der Entstehung aber noch genauer aus einer der beiden Nebenfiguren bestimmen: der vor Federigo kniende kleine Knabe ist nämlich sein einziger ehelicher Sohn und Erbe Guidobaldo, wie uns das prächtige Porträt des Herzogs mit seinem kleinen Sohn von Melozzo (nach andern von Justus van Gent) im Palazzo Barberini zu Rom beweist. Der Knabe hat hier ein Alter von kaum drei Jahren; da er im Januar 1472 geboren wurde, muß das Relief also um das Jahr 1474 entstanden sein. Bei welcher Gelegenheit Federigo den Auftrag an Leonardo oder vielleicht an Verrocchio als den Inhaber der Werkstatt, in der Leonardo damals tätig war, gegeben haben kann, läßt sich bisher noch nicht feststellen. Bei den nahen Beziehungen Federigos zu Florenz konnte sich ja solche Gelegenheit leicht bieten; besaß der Herzog doch eine eigene, angeblich von Brunellesco für Luca Pitti umgebaute prächtige Villa vor Florenz (jetzt Villa Stumm), die ihm die Republik im Jahre 1472 zusammen mit einem silbernen Prachthelm geschenkt hatte.

Die Tafel der „Beweinung“ ist erst im vorigen Jahrhundert der Kirche in Venedig zum Geschenk gemacht worden; sie war bis dahin im Besitz einer vornehmen italienischen Familie in der Nähe von Urbino. Daß sich das Stück früher in herzoglichem Besitz in Urbino befand, ist neuerdings nachgewiesen worden. In der Nachbarschaft, in Perugia, hat sich das zweite Relief mit der „Geißelung“ erhalten, dessen Entstehung wir nach seiner engen Verwandtschaft mit der „Beweinung“ etwa gleichzeitig ansetzen dürfen, und das wohl ursprünglich mit jener Tafel zusammengehörte. Die „Zwietracht“ zeigt trotz enger Verwandtschaft einen Fortschritt über jene beiden Tafeln hinaus, weshalb sie etwa ein oder zwei Jahre später entstanden sein wird.

Die feste Datierung dieser Gruppe von Reliefs ist von besonderem Wert, weil sie uns Leonardo bereits um die Wende des dritten zum letzten Viertel des Quattrocento fast als reinen Cinquecentokünstler kennen lehrt. Der Meister, der auf die Ausbildung der späteren Rich-

tung des Quattrocento in Florenz und darüber hinaus einen hervorragenden Einfluß ausübte, fand in dieser seiner modernen Kunstanschauung doch erst bei der folgenden Generation volles Verständnis und eigentliche Nachfolge; so weit war er seiner Zeit voraus. Beim nähern Eingehen auf die stilistischen Eigentümlichkeiten dieser Reliefs werden wir schon deshalb jeden Versuch abweisen müssen, diese Arbeiten einem gleichzeitigen echten Quattrocentisten von Florenz, etwa Verrocchio oder Antonio Pollajuolo zuzuschreiben. Selbst Bertoldo, der in seinen Einzelfiguren ähnliche cinquecentistische Anklänge zeigt, kann nicht in Betracht kommen, da er in der Kompositionsweise und Naturanschauung noch ganz auf dem Boden des XV. Jahrhunderts steht und einen wesentlich abweichenden Reliefstil hat. Schon aus rein äußeren Gründen bliebe nur der eine Leonardo, auf den wir raten müßten: für ihn sprechen aber auch alle inneren Gründe, alle künstlerischen Eigentümlichkeiten, die ebensoviele Betätigungen der von Leonardo selbst in seinem „Malerbuch" aufgestellten Lehren sind. Die Kompositionen sind echt leonardesk, sind fast volle Hochrenaissance; ja, ich glaube, daß man daneben kaum eine einzige Reliefdarstellung des Cinquecento nennen könnte, die so rein den Charakter der Hochrenaissance trüge wie gerade diese Gruppe von Reliefs. Der Künstler schwelgt förmlich darin, in allem und jedem seinen neuen, modernen Sinn laut zu bekunden. In erster Linie und vor allem in der Architektur; nicht nur in der Bühne und der baulichen Umgebung, sondern zugleich im ganzen architektonischen Aufbau. Der Meister, der sie erdacht hat, war ein echter Baumeister, aber ein völlig moderner im Sinne der Hochrenaissance. Weiträumigkeit, Vertiefung, Symmetrie und Gegensätze in den Linien, terrassenförmiger Aufbau, scharfe Unterscheidung von Vordergrund und Hintergrund, sogar das Streben, hier im Relief auch einen Mittelgrund zu schaffen, perspektivische Verkürzung bei hohem Augenpunkt, Betonung der Einzelfiguren innerhalb der Gruppen und ihre Verbindung zum Ganzen, ihre Beziehung und Richtung auf die Hauptfigur oder Hauptgruppe, die Aufrichtung einer Bühne und die Einstellung der ganzen Szene in eine prächtige Architektur, die doch den künstlerischen Zwecken untergeordnet ist: alles das erscheint in diesen drei großen Kompositionen ganz bewußt angestrebt und in der verschiedensten Weise wahrhaft genial gelöst. Dabei ist die Perspektive in ebenso klarer wie feinsinniger Weise gehandhabt; ist doch die reiche Architektur vor allem auch für die perspektivische Wirkung eingeführt, zur richtigen Wirkung der Verkürzung der Figuren und Gruppen, zu ihrer Verschiebung und Trennung wie zu ihrer Zusammenhaltung. In der „Zwietracht" ist der Künstler in

der Verkürzung der Leichen, die den Boden bedecken, um eine Verbindung von Vorder- und Hintergrund zu erzielen, fast ebensoweit gegangen wie gleichzeitig Mantegna in seinem toten Christus der Brera. Zu gleichem Zwecke ist der hohe Augenpunkt gewählt, der mit großer Sorgfalt durchgeführt ist, gelegentlich selbst auf Kosten der Schönheit, wie bei den vorderen Figuren, die dadurch zum Teil ungeschickt, klumpig und verschoben erscheinen.

Daß der Affekt, daß die dramatische Schilderung auf gleicher Höhe stehen, zeigt ein flüchtiger Blick über diese Darstellungen. Welche Tiefe der Empfindung, welche Gewalt der Leidenschaft, welche Mannigfaltigkeit in ihrer Äußerung — eine wahre Schule innerer Erregung! Und wie sie sich zugleich in der Bewegung betätigt! In der Zeichnung der Figuren vermißt man wohl zum Teil die Schärfe und Reinheit, wie auch in Leonardo frühesten Zeichnungen; doch hauptsächlich infolge der Schwierigkeiten, die ihm die Modellierung in Wachs bot, und nicht am wenigsten, weil der Guß nicht rein gelang und auf jede Ziselierung verzichtet wurde. Sonst ist gerade das Streben nach schöner, typischer Bildung der Gestalten, nach großer, vornehmer Erscheinung im klassischen Sinne ein besonders charakteristischer Zug aller dieser Kompositionen. Aus gleichem Grunde hat der Künstler seine Gestalten, wo es irgend anging, nackt gebildet. Seine Körper sind von schöner Rundung und von kräftiger, edler Bildung, die durch die mannigfachsten Stellungen und Bewegungen, durch Gegensätze und Abwechslung in der Haltung und in der Bewegung der Glieder, in einer fast übertriebenen Betonung von Standbein und Spielbein und des Kontrapostes noch gehoben wird. Neben dem schönen Jünglingstypus mit breiten, geraden Schultern, schmalen Hüften, vollem, nach vorn vorfallendem Haar finden wir Leonardos bärtigen, knochigen Männertypus wie in seinen frühen Zeichnungen, und neben seinen prächtig gebauten, schlanken Jungfrauengestalten einen volleren, würdigen Matronentypus. Mehr als einmal glauben wir Nachbildungen antiker Vorbilder zu entdecken: den Apollo-Belvedere, den Sartyrtorso der Uffizien aus der Sammlung Ghiberti-Galli (in dem Schergen, der die Frau schlägt), den ausruhenden Faustkämpfer des Thermenmuseums (in dem auf der Treppe sitzenden Mann der „Geißelung"): und doch ist es nur die innere Verwandtschaft mit der Antike, welche die Erinnerung an solche klassische Gestalten in uns erweckt. Gleiche Gründe sind es, die uns daneben bei mehreren der jugendlichen Männerfiguren in der „Zwietracht" an Michelangelos David denken lassen, der erst fast ein Menschenalter später entstand.

Sehr augenfällig ist die Gegenüberstellung ruhiger und stark be-

wegter, wie sitzender, liegender und aufrechtstehender Figuren; nicht nur aus Rücksicht auf Bereicherung der Komposition, sondern auch im Interesse eines klaren Aufbaues und der perspektivischen Wirkung. Bis in kleine Einzelheiten kann man die weise Berechnung des Künstlers auch nach dieser Richtung verfolgen. Man beachte z. B., wie er in der „Zwietracht" die schöne Gestalt des Jünglings rechts im Vordergrunde in Vorderansicht gerade vor eine Säule der Loggia gestellt hat, um sie unterzuordnen und die imposante Wirkung der Hauptfigur nicht dadurch zu beeinträchtigen, und wie er fast an der gleichen Stelle links wieder eine ähnlich bewegte, männliche Gestalt gerade von der Rückseite zeigt.

Den Kontrasten in den Linien und Gruppen entsprechen die Gegensätze im Ausdruck, die wieder in ähnlicher Weise zu harmonischem Einklang gebracht sind. So sehen wir in der „Zwietracht" links die Ruhe nach dem Kampf, rechts den Ausbruch des Kampfes; vorn rechts ergreift ein Mann eine fliehende Frau, im Begriff sie niederzustoßen, während wir links eine entsprechende Gruppe sehen, in der ein Mann sich verzweifelt über die Leiche einer Frau wirft. Daneben stehen Figuren in momentaner Ruhe, und zwischen alle stürmt die unheimliche Gestalt der Zwietracht, die, obgleich schon dem Mittelgrunde zugewandt, doch das Ganze beherrscht.

Alle diese scharf ausgesprochenen Eigenschaften kennzeichnen diese drei Reliefs als Werke eines und desselben Künstlers und aus der gleichen Zeit seiner Entwicklung; ihre große Verschiedenheit in Erfindung, Komposition und Ausdruck beweist aber zugleich, daß nur einer der größten Künstler ihr Schöpfer sein kann.

Wenn wir hier und da die Absicht des Künstlers noch zu stark merken, so erkennen wir darin den großen Theoretiker, der alle Erscheinungen auf Gesetze zu bringen sucht; wenn nicht alles gleich vollständig gelungen ist, so verrät dies den jungen Anfänger. Man vergleiche mit diesen Kompositionen die schönsten Fresken eines Ghirlandajo oder Botticelli, eines Perugino oder Signorelli: wie flach und gehäuft, wie zufällig und ungewollt erscheinen sie neben ihnen. Selbst ein Donatello, dessen Paduaner Bronzereliefs und Tonmodelle zu den Domtüren im Bargello in mancher Beziehung diesen Arbeiten am nächsten stehen, ist daneben noch altertümlich befangen, während die berühmtesten Kompositionen eines Fra Bartolommeo und selbst eines Raphael: die Schule von Athen, das Opfer zu Lystra, die Predigt des Paulus in Athen u. a. m., fast das gleiche Streben zeigen, dank gerade dem genialen Meister, der ihnen schon ein Menschenalter früher diesen Weg gezeigt hatte.

Meine Bestimmung dieser drei Reliefs als Jugendwerke Leonardos hat geringe Zustimmung gefunden. Außer Müller-Walde, der von vornherein dafür eintrat, hat, soviel ich sehe, nur C. J. Holmes im Burlington Magazine (Februar 1914) seine Stimme dafür erhoben. Es sind verschiedene andere Namen für die Reliefs genannt worden, doch keiner erscheint bei näherer Prüfung als möglich. Venturis neuere Bestimmung auf Bertoldo mag auf den ersten Blick nicht ganz unwahrscheinlich erscheinen, aber der Vergleich mit seinen Reliefs, Plaketten und Medaillenreversen zeigt deutlich, daß Bertoldos Art, die Figuren nüchtern nebeneinander zu stellen, von dem perspektivischen Geschick und der Meisterschaft der Anordnung in diesen Reliefs ebenso verschieden ist wie seine Bildung und Haltung der Figuren. Neuerdings ist von Paul Schubring ein sienesischer Künstler, Francesco di Giorgio, als Meister dieser Bildwerke erklärt worden. Er ging dabei aus von der Tatsache, daß dieser Ende der siebziger Jahre im Dienste des Montefeltro stand und daß eine Medaille des Herzogs vorhanden sei, die auf ihn zurückgeführt werden müsse. Diese Medaille ist ein mißglückter und verkratzter angeblicher Probeguß*), der aus dem Nachlaß von Sir Charles Robinson in die Sammlung Rosenheim in London gekommen ist. Sie zeigt den charakteristischen Profilkopf des Federigo von Montefeltre und auf der Rückseite einen nackten Reiter im Kampf mit einem Ungetüm: Georg mit dem Drachen, wie Hill vermutet, nach der Aufschrift CHIMERA auf der Wiederholung der Rückseite auf den schönen Plaketten in unserer Sammlung und in den Sammlungen G. Dreyfus und Rosenheim, die als Schmuck für den Knauf eines Zweihänders dienten, vielmehr Bellerophon die Chimäre tötend; sie sind richtig für das Werk Bertoldos erklärt worden. Daß gerade Fr. di Giorgio der Künstler dieser Medaille sein müsse, entnimmt Hill aus der Notiz Vasaris, daß Francesco während seiner Tätigkeit als Festungsbaumeister des Herzogs auch sein Porträt angefertigt habe, „e in medaglia e di pittura"; Professor Schubring schließt weiter daraus, daß damit auch die verschiedenen Bronzetafeln als Arbeiten Francescos nachgewiesen seien. Daß ein so ausgezeichneter Kenner der italienischen Medaillen, wie G. F. Hill, Vasaris Autorität als strikten Beweis annimmt,

---

*) Ist die Rückseite überhaupt für eine Medaille erfunden? Hill führt dafür an, daß sie um ein paar Millimeter größer sei als die drei (unter sich nicht ganz gleichen) Exemplare der Plakette, aber diese sind als Einsätze in den Knauf eines Zweihänders vortrefflich komponiert, während die Komposition als Revers einer Medaille unförmig ist und wie eine schwache Kopie danach erscheint. Dreyfus erklärte die Vorderseite, als die Medaille sich noch bei Sir Charles Robinson befand, für eine Fälschung und hatte deshalb ihre Erwerbung abgelehnt. Der Merkwürdigkeit halber will ich nicht unerwähnt lassen, daß Hill unsere 3 Bronzereliefs für kindische Kompositionen, die aus verschiedenen älteren Meister zusammengestoppelt seien; erklärt. (Burlington Mag. 1910.)



Abb. 27. Fr. di Giorgio, Anbetung der Hirten.
Siena, S. Domenico.

ist auffällig, da Vasaris Angaben über Medailleure des Quattrocento vielfach oberflächlich und selbst falsch sind. Aber auch angenommen, seine Angabe, Francesco habe eine Medaille des Federigo angefertigt, sei richtig, muß es gerade diese Medaille sein? Liegt nicht mit Rücksicht darauf, daß der Revers von Bertoldo ist, die Annahme viel näher, daß dieser auch das Porträt modellierte, vorausgesetzt, daß dieses überhaupt echt ist?

Hill gibt zu, daß der kleine Guidobaldo, der auf der Bronzetafel der „Beweinung" neben seinem Vater kniend dargestellt ist, noch sehr jung erscheine, aber doch vielleicht schon drei oder vier Jahre alt sein könne, so daß die Tafel, da Guidobaldo im Januar 1472 geboren war, um 1475 entstanden sein müsse; da nun aber Francesco bis in das Jahr 1477 in seiner Vaterstadt Siena nachweisbar ist und erst seit 1478 in Urbino beschäftigt war, so müsse man annehmen, daß er schon früher einmal einen kurzen Aufenthalt in Urbino genommen habe. Eine solche Hypothese kann man aber mit ganz demselben Recht für jeden anderen der für diese Bronzereliefs namhaft gemachten Künstler aufstellen. Die Ähnlichkeit des Federigo mit seinem Porträt auf der Bronzepax berechtigt bei einem so markanten Profil keinesfalls zu

sicheren Schlüssen. Für den Nachweis, daß die Reliefs sowie die Medaille von Francesco di Giorgio herrühren, sind wir also bisher ausschließlich auf stilistische Gründe angewiesen. Wie sieht es nun mit diesen aus?

Die Zahl der gesicherten Arbeiten Francescos mit figürlichen Darstellungen ist keine große. Außer ein paar frühen Madonnenbildern in der Akademie zu Siena, die in Komposition und Typen noch viel von der Arbeitsgemeinschaft mit seinem Schwager Neroccio verraten, sind es an Gemälden: die große Krönung Mariä von 1471 oder 1472, die Anbetung des Kindes vom Jahre 1475, die kleinere Verkündigung
Abb. 27 sowie, seinem Stil nach, zweifellos auch der große Kalvarienberg, sämtlich
Abb. 28 in der Galerie zu Siena, endlich eine große Anbetung der Hirten in S. Domenico ebenda. Ein paar Bicchernadeckel, ein Truhenbild im Louvre und einige andere Gemälde sind unbedeutend oder zweifelhaft, ändern jedenfalls nichts am Bilde des Malers Francesco. In den beiden früheren Altarwerken der Akademie erscheint der Künstler noch stark abhängig vom alten Schema des Sieneser Quattrocento. Die „Krönung" ist ohne jeden Versuch eines architektonischen Aufbaus oder perspektivischer Verschiebung angeordnet und ist überfüllt mit überschlanken, wenig individuellen Gestalten mit motivloser Faltengebung, wenn auch mit den typisch sienesischen lieblichen Gesichtern. Die wenige Jahre spätere „Anbetung" ist nicht mehr so gehäuft, tüchtiger in der Bildung der Gestalten und ihrer Gewandung und gut vor die anmutige Landschaft gestellt, jedoch ohne besonderen künstlerischen Aufbau. Wesentlich später, erst nach seinem Aufenthalt in Urbino, sind die beiden anderen Bilder entstanden; sie sind unruhig und phantastisch, zeigen stark bewegte hagere Gestalten, bis zur Manier gebauschte Gewänder, aber mehr Kraft und Originalität als die früheren Bilder. Ihnen schließt sich das Predellenbild mit der Heilung des Lahmen am Tempel an, eine neuere Erwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums, die Francesco mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird. Offenbar hatten Künstler wie Signorelli, vielleicht auch die Gemälde eines Botticelli Einfluß auf Francesco geübt.

Weder in den früheren noch in diesen späten Bildern ist irgendeine Verwandtschaft mit den Bronzetafeln zu entdecken. Ist in diesen die Komposition besonders abgewogen, die Auffassung des Motivs höchst dramatisch und doch maßvoll, Zeichnung und Modellierung ebenso vorzüglich wie die Perspektive, so lassen Francescos Gemälde den künstlerischen Aufbau vermissen, die Perspektive ist verfehlt, die Figuren mit neun bis zehn Kopflängen sind unproportioniert, unsicher in Haltung und Bewegung, und die Gewandung ist motivlos. Besonders schwach

in Haltung, Faltengebung und Verhältnissen sind Francescos Zeichnungen. Abb. 29
Sehr auffallend für den berühmten Architekten sind die unreinen Formen der Bauten und die falsche Perspektive auf seinen Bildern, die im schärfsten Gegensatz gegen die klare, wirkungsvolle Architektur auf den Tafeln der „Stäupung Christi" und der „Zwietracht" stehen. Wenn Francesco wirklich die Architektur im Mittelstück der in Neroccios Werkstatt entstandenen Benedikt-Predella der Uffizien, sowie in der Predella mit dem Antonius-Wunder der Münchner Pinakothek und in dem Berliner Predellenstück gemalt oder entworfen hat, so verrät er sich auch darin keineswegs als der bahnbrechende Architekt der Renaissance in Siena; die primitive Perspektive und die Formenbehandlung sind nicht weiter vorgeschritten als in der jetzt Vecchietta zugeschriebenen Predella mit der Darstellung der Bernardin-Predigt in der Galerie zu Liverpool. In allen diesen Bildern schließt sich die Architektur dem Vorbild an, das Domenico di Bartolo etwa ein Vierteljahrhundert früher in seinen Fresken des Scala-Hospitals durch die Einstellung seiner Kompositionen in eine überreiche Architektur gegeben hatte. Abb. 30

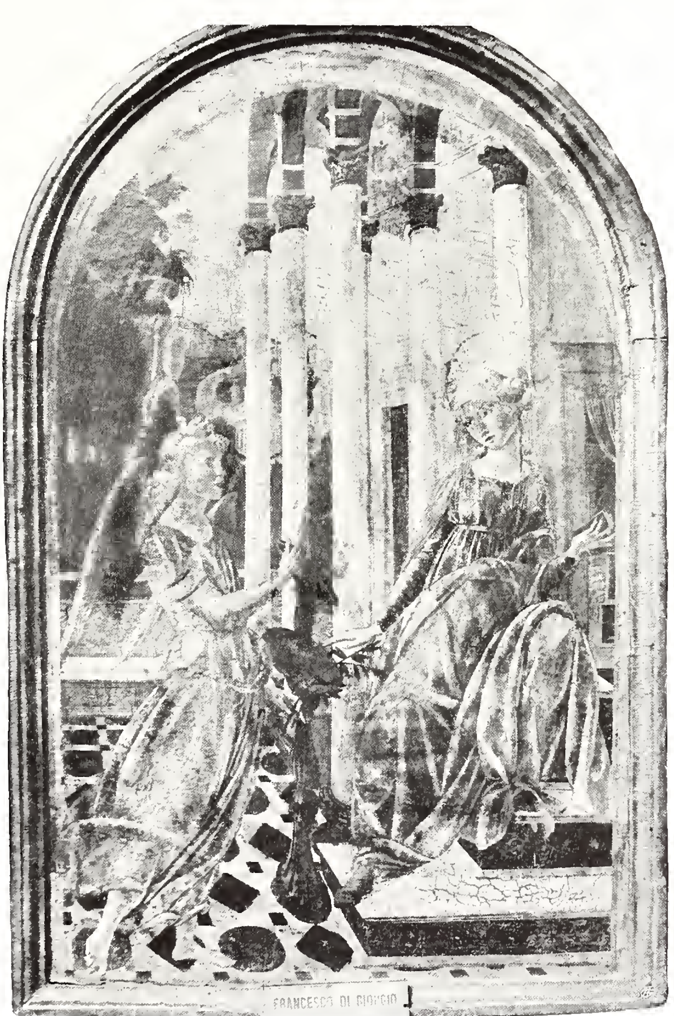


Abb. 28. Fr. di Giorgio. Verkündigung.
Siena, Akademie.

Auch die dem Francesco di Giorgio zugeschriebenen Skulpturen ändern nicht das Urteil über ihn. Urkundlich beglaubigt sind nur die 1497 vollendeten großen leuchterhaltenden Engel aus Bronze neben

Vecchiettas Bronzetabernakel auf dem Hochaltar des Doms zu Siena. Sie sind die ins Plastische übersetzten Gestalten der Engelgruppe, die wir auf zwei seiner Hauptbilder finden; gleichfalls überschlank, mit kleinen Köpfen von holdem Ausdruck, ohne eigenartige Belebung der Haltung oder der Gewandung, aber tüchtiger und sorgfältiger in der Durchbildung. Eine Notiz in der Reimchronik des Giovanni Santi über Bronzearbeiten Francescos: „possa di Istorie in Bronzo scolpite" hat selbst Schubring nicht auf unsre Reliefs zu beziehen gewagt. Da liegt es viel näher, die Angabe über eine Passionsszene „fatta in forma" in einem Verzeichnis, das Leonardo selbst gelegentlich von seinem Besitz an eigenen Arbeiten aufstellt, auf das Bronzerelief der „Beweinung Christi" in der Chiesa del Carmine zu Venedig zu beziehen.

Den Beweis, daß die Bronzereliefs Arbeiten des Sieneser Künstlers sein müßten, hatte Schubring, abgesehen von der fälschlichen Heranziehung der obenerwähnten Medaille des Federigo von Urbino, hauptsächlich auf die Verwandtschaft mit der von ihm als Meisterwerk Francescos bezeichneten großen Gruppe der „Beweinung unter dem Kreuz" in der Kirche der Osservanza von Siena gestützt. Auch diese Begründung hat sich als hinfällig erwiesen, da ja diese Gruppe, worauf die Lokalforscher Sienas sofort hinwiesen, als Hauptwerk von Francescos Schüler Giacomo Cozzarelli durch dessen Freund, den Geschichtsschreiber Sienas Sigismondo Tizio, ausdrücklich namhaft gemacht wird. Darauf mit Schubring zu erwidern, das tue nichts zur Sache, da hier der Schüler für den viel bedeutenderen Lehrer stünde, ist doch nicht angängig, zumal Cozzarelli als durchaus eigenartiger und gleichwertiger Bildhauer neben Francesco erscheint. Sollte danach Cozzarelli, der ja gleichfalls lange in Urbino beschäftigt war, als der Schöpfer der Gruppe der Osservanza auch für jene Bronzetafeln in Betracht kommen, oder sollten sie dadurch mindestens als sienesische Arbeiten angesprochen werden müssen? Beide Schlüsse wären gründliche Fehlschlüsse; sogar von den Lokalforschern Sienas, die für die Kunst ihrer Vaterstadt sonst aufs wärmste eintreten, sind diese Reliefs noch nie für Siena in Anspruch genommen worden, trotz Schubring und Hill.

Die engen Beziehungen, welche diese beiden Forscher zwischen der Beweinungsgruppe der Osservanza und jenen Reliefs, namentlich mit dem Beweinungsrelief in Venedig, entdecken wollen, beruhe — so urteilen sie — in der Ähnlichkeit der über den Leichnam gebeugten Figuren und des trauernden Johannes zur Seite, der einfach umgekehrt von jener Gruppe übernommen sei. Auch die Magdalena mit den leidenschaftlichen Gesten und den flatternden Haaren soll nach Schubring spezifisch sienesischer Formenbesitz sein, so daß „diese Gestalt allein

schon die sienesische Herkunft des Ganzen verbürge". Wo sind denn diese zahlreichen aufgeregten Magdalenen in Sieneser Werken des Quattrocento? Finden sie sich bei einem Donatello, bei Bertoldo und anderen Florentinern in ihren Kreuzigungs- und Beweinungsdarstellungen nicht viel häufiger? Sind sie hier nicht noch weit bewegter und dramatischer als bei den Sienesen, auf deren Einfluß selbst Schubring dies doch wohl schwerlich zurückführen wird? Ebensowenig berechtigt ist die Behauptung, daß der klagend zur Seite sitzende Johannes in der Pax in Venedig



Abb. 29. Fr. di Giorgio, Federzeichnung. Florenz, Uffizien.

die nur umgekehrte Wiederholung von Cozzarellis Johannesstatue in der Opera des Doms zu Siena sei, deren Zugehörigkeit zur Gruppe in der Osservanza mehr als zweifelhaft ist. Die einzige Übereinstimmung ist, daß sie beide traurig das Haupt in die Hand stützen; im übrigen kniet der Johannes bei Cozzarelli, während er im Bronzerelief sitzt, die Statue hat einen kleinen Kopf, mächtige Glieder, dicke Gewänder mit weiten, motivlosen Falten, während der Johannes in der Bronzetafel einen starken Kopf und fast zarte Formen hat und sein Kleid und Mantel von einfachem, in schöne Falten gelegten Stoff sind. Auch die „Übereinstimmung" der klagenden Frauen im Vordergrunde der Beweinung wie der Stäupung Christi mit den Frauen in der Gruppe der Osservanza beruht nur auf dem gleichen Motiv und auf der ähnlichen Haltung; bei näherer Betrachtung wird man finden, daß sie in

Proportionen, Typen, Gewandung und Durchbildung völlig verschieden sind. Wenn dann noch kleine Übereinstimmungen für die Herkunft vom gleichen Meister und als „typisch sienesisch" angeführt werden: daß in der Richtszene der Richter auf einem Thron sitzt, oder daß in Francescos di Giorgios Verkündigungsbild Maria erhöht über ein paar Stufen sitzt, daß die „Stäupung Christi" in Perugia auf eine Bühne verlegt sei, zu welcher zwei Stufen hinaufführen, so widerlegt sich dies durch einen Blick auf die gleichzeitigen Florentiner Bildwerke. Sowohl Donatello wie A. Rossellino, Mino, Benedetto da Majano und andere Florentiner stellen im Christus vor Pilatus und in anderen Richtszenen den Richter regelmäßig auf einem erhöhten Thron dar. Auch daß die Szene durch ein paar Stufen im Vordergrund auf eine

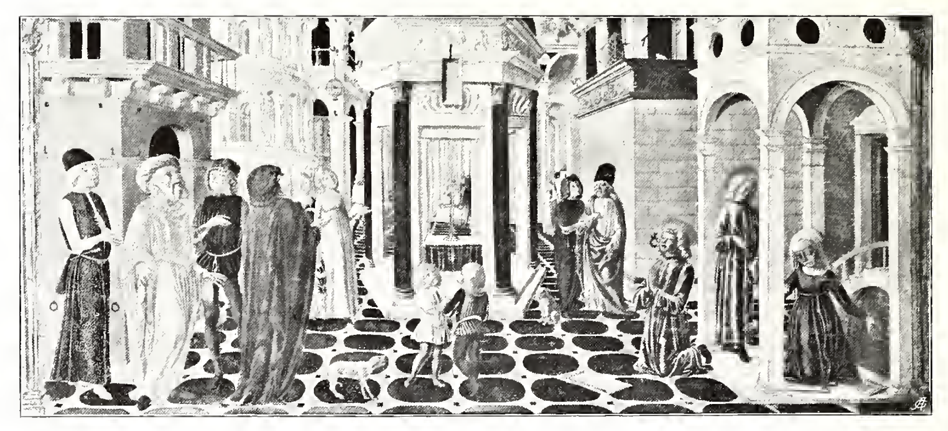


Abb. 30. Neroccio und Fr. di Giorgio. Predella.
Florenz, Uffizien.

Art Bühne gestellt wird, finden wir bei denselben Künstlern wieder, besonders bei Mino. Am Altar Salutati im Dom zu Fiesole setzt dieser auf die Stufen ein paar Figuren in stärkstem Relief, ganz ähnlich wie wir es im Bronzerelief der Stäupung Christi in Perugia sehen; und ähnlich sehen wir es bei Donatello an seinen Kanzelreliefs in S. Lorenzo, wenn auch sein Reliefstil in diesen spätesten Arbeiten ein anderer ist.

Ganz überzeugend soll die Übereinstimmung der Architektur auf den Reliefs der „Zwietracht" und der „Stäupung Christi" mit der Architektur Francescos di Giorgio sein, namentlich auf der Predella in den Uffizien und in der Münchner Pinakothek. Dies nimmt auch Hill auf Schubrings Autorität hin an. Aber auch hier besteht die angebliche Übereinstimmung nur in der allgemeinen Ähnlichkeit, daß beide Künstler ihre Kompositionen auf einem mit Renaissancebauten besetzten Platz

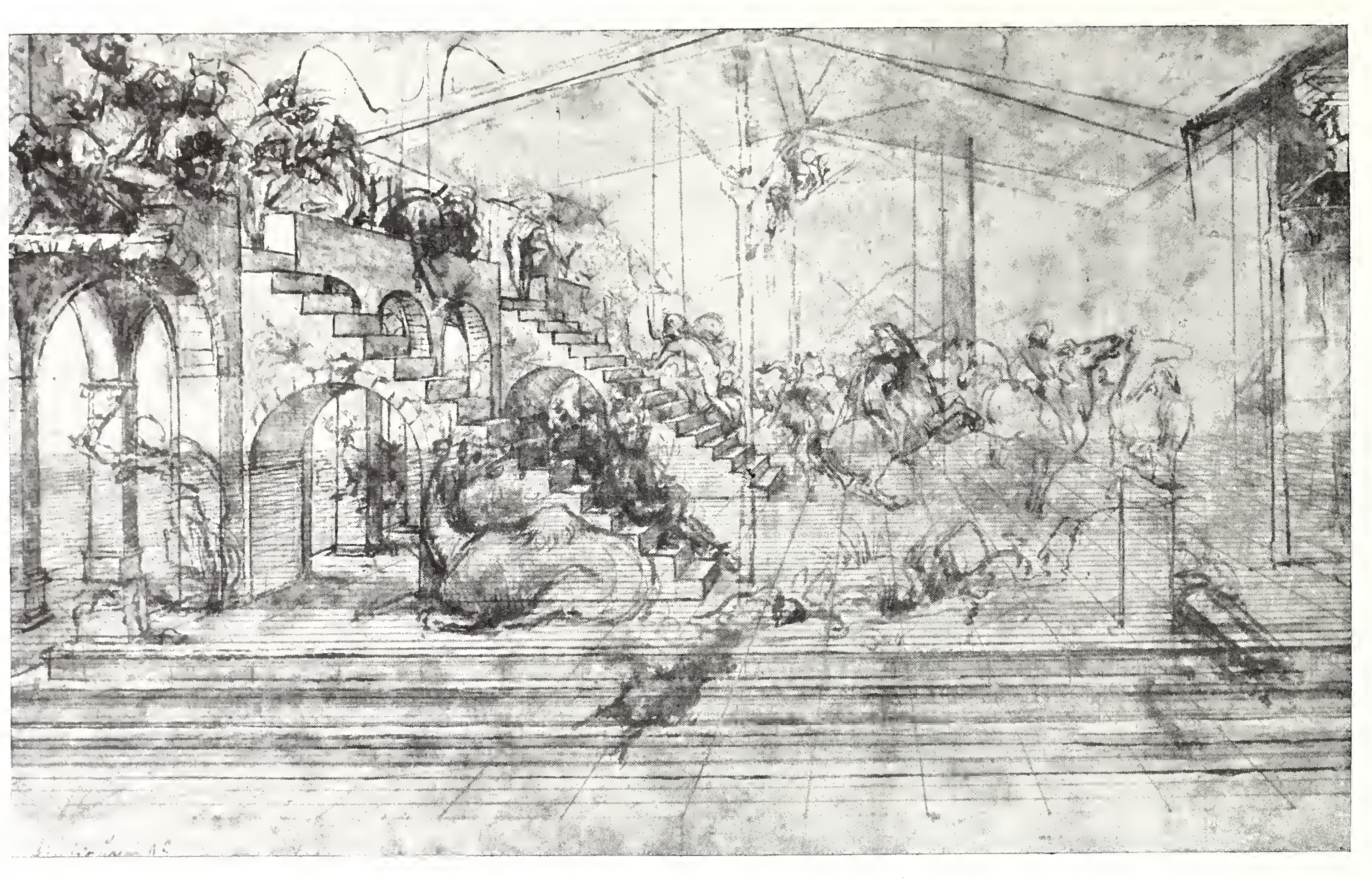


Abb. 31. Leonardo, Zeichnung zur Anbetung der Könige.
Florenz, Uffizien.

aufbauen und dabei Erinnerungen an die antiken Ruinen Roms verwenden. Wenn man einwenden würde, daß von einer Reise Leonardos nach Rom in dieser Zeit nichts bekannt sei, so gilt ja das gleiche von Francesco. Bei der außerordentlichen Anziehung von Rom, namentlich auf die Künstler zur Zeit Papst Sixtus' IV., dürfen wir sowohl für den einen wie für den andern Meister einen Besuch der heiligen Stadt schon in ihrer Jugend voraussetzen. Daß ein so wissensdurstiger, unruhiger Künstler wie Leonardo damit nicht erst gewartet haben wird, bis ihn ein Auftrag in höherem Alter nach Rom führte, dürfen wir als selbstverständlich annehmen. Während nun die architektonischen Hintergründe der sienesischen Gemälde dieser Zeit, auch der Bilder von Francesco di Giorgio, eine naive Mischung zeigen von phantastisch und malerisch wiedergegebenen Bauten Sienas mit solchen aus dem antiken Rom, denen eine richtige Perspektive noch fehlt, ist in den Reliefs der „Zwietracht" und der „Stäupung Christi" aus dem Studium der alten Bauten Roms eine Bühnenarchitektur von gewählter, schon sehr vorgeschrittener Frührenaissance mit trefflicher Perspektive in geschicktester Weise als Schauplatz für die Darstellung geschaffen. Wenn an einem der Paläste auf der Bronzetafel in Perugia ein Balkon mit kleinen Säulen sich findet, der ähnlich auch auf der Predella von Neroccio und Francesco in den Uffizien vorkommt, so wird doch kaum jemand Schubrings Schluß daraus billigen, daß beide deshalb von einem und demselben Künstler herrühren müßten; denn sonst ist die Architektur sehr verschieden. Auf den Sieneser Bildern schließt sie sich in phantastischer Verwendung der Ruinen Roms der gleichzeitigen Architektur Sienas an, in den beiden Relieftafeln ist sie, wie ich oben näher ausgeführt habe, echt florentinisch, in der Art des alten Giuliano da Sangallo und des Giuliano da Majano.

Wie der Florentiner Künstler seine Studien in Rom hier auch in seinen Figuren verwertete, auch darauf habe ich dort bereits hingewiesen. Man vergleiche damit die Statuen, die Francesco in seiner Architektur auf dem Predellabild der Berliner Galerie angebracht hat! Bemerkenswert ist auch, daß die Architektur in beiden Reliefs, in dem Londoner wie in dem in Perugia, schon die auffallendste Verwandtschaft mit den Bühnendekorationen zeigt, die uns aus dem Cinquecento in Entwürfen und zum Teil noch in den Originalen erhalten sind. Selbst die Anbringung der Stufen und die Anordnung der Figuren erinnert an die Bühne. Auch das spricht für Leonardo, der, namentlich in Mailand, wiederholt für Herrichtung und Dekoration von Schaustücken in Anspruch genommen wurde.

Gegen die Zuschreibung an Leonardo könnte man geltend machen,

daß seine beglaubigten Kompositionen einen architektonischen Hintergrund überhaupt nicht aufweisen, und daß diese, von der Reiterschlacht abgesehen, zumeist einfache, ruhige Motive zeigen, während jene drei Reliefs figurenreiche Darstellungen mit besonders stark erregten und bewegten Gestalten aufweisen. Beides trifft aber für die früheste Zeit des Künstlers, in der diese drei Arbeiten entstanden sein müssen, keineswegs zu. Für seine Anbetung der Könige hat Leonardo, wie die Zeichnungen beweisen, eine bühnenartige Anordnung mit Stufen

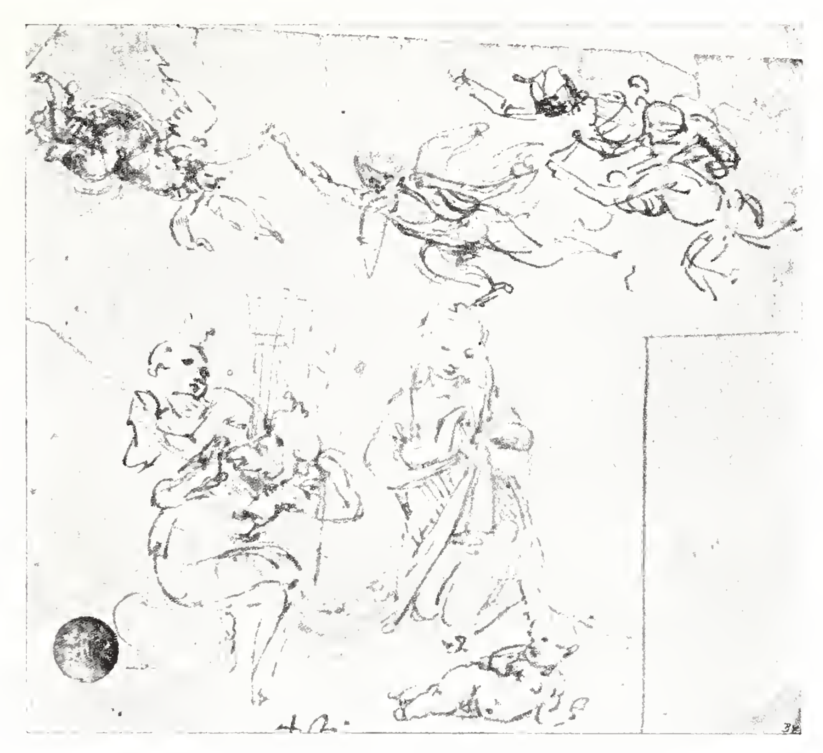


Abb. 32. Leonardo. Federzeichnung der Anbetung der Hirten.
Venedig, Akademie.

im Vordergrund und im Mittelgrund einen im Bau begriffenen Palast geplant, der über die hohe Steintreppe und das große Holzgerüst noch nicht hinausgekommen ist. Am deutlichsten zeigt dies die sorgfältige perspektivische Zeichnung der Uffizien. Diese Entwürfe und zahlreiche Abb. 31 Figurenzeichnungen zu dem Anbetungsbilde sowie zu einer früher geplanten Anbetung der Hirten beweisen, daß dem jungen Künstler damals gerade figurenreiche und bewegte Kompositionen am Herzen lagen. Starke Bewegung war freilich in diesen beiden Motiven ausgeschlossen, aber seine Lust daran suchte der Künstler doch in den Nebenfiguren zu befriedigen: auf der Anbetung der Könige in den

wild bewegten Pferden des Trosses im Hintergrund, auf der Anbetung der Hirten in dem Reigentanz der Engel in der Luft. Die flüchtige, sehr frühe Federzeichnung zu letzterer Komposition in der Akademie
Abb. 32 zu Venedig zeigt, daß Leonardo hier ähnlich kühne Bewegungen und Verkürzungen suchte, wie in den klagenden Engeln, die auf der Paxtafel in Venedig das Kreuz umschweben.



Abb. 32 a. Leonardo, Pferdestudien.
Paris, Privatbesitz.

II

LEONARDOS ALTARTAFELN
AUS SEINER MITTLEREN ZEIT

Im Laufe des Jahres 1477 oder spätestens Anfang 1478 muß Leonardo die Werkstatt Verrocchios verlassen und eine eigene Werkstatt genommen haben, als ihm direkt ein erster großer Auftrag erteilt wurde. Einen solchen erhielt er von seiten des Staats; eine Urkunde vom 10. Januar 1478 erwähnt den Auftrag auf ein Altargemälde für die Bernhardskapelle des Palazzo Vecchio, worauf dem Künstler Mitte März eine Anzahlung von 25 Gulden gemacht wurde. Weitere Nachrichten über dieses Gemälde sind nicht bekannt; wir wissen nicht einmal, was darin dargestellt sein sollte; auch aus den frühen Zeichnungen des Künstlers hat sich bisher kein einigermaßen zuverlässiger Anhalt dafür feststellen lassen. Erst ein Jahr später hören wir wieder von einem anderen großen Auftrag: im März des Jahres 1481 bestellen die Mönche von San Donato di Scopeto vor Porta Romana eine große Altartafel für den Hochaltar ihrer Kirche. Da Leonardos Vater Sachwalt dieses reichen Klosters war, ist es sehr wahrscheinlich, daß die Aufmerksamkeit der Mönche dadurch auf den Künstler gelenkt wurde. Der ausführliche Vertrag und einige spätere Angaben in diesem und dem folgenden Jahre erwähnen auch hier nicht, was in dem Bilde dargestellt sein sollte, allein die allgemeine Annahme, daß das jetzt in den Uffizien befindliche, unfertige große Altarbild mit der „Anbetung der Könige" jene von den Mönchen von San Donato bestellte Altartafel sei, wird dadurch bestätigt, daß die Mönche fast zwanzig Jahre später — als keine Aussicht war, daß Leonardo das Bild fertig malen würde — eine, jetzt gleichfalls in den Uffizien befindliche, Darstellung der Anbetung von Filippino Lippi malen ließen. Das Bild hat fast genau die gleichen, eigentümlich quadratischen Abmessungen des Leonardoschen Bildes, ist ähnlich komponiert, und es wurden dafür (wie Dr. Poggi kürzlich festgestellt hat) beim Kontrakt mit dem Maler von den Mönchen dieselben auffallenden Bedingungen gestellt, wie vorher beim Vertrag mit Leonardo.

Zu der „Anbetung der Könige" ist eine besonders große Zahl von meist mehr oder weniger flüchtigen Federzeichnungen erhalten. Einzelne ähnliche Figurenstudien sind früher als Vorarbeiten zu dieser Komposition gerechnet worden, sie sind aber vielmehr Studien zu einer „Anbetung der Hirten", für die auch noch ein paar Skizzen der ganzen Komposition Abb. 33
vorhanden sind, welche den gleichen Charakter tragen. Vielleicht hatten die Mönche, denen Leonardo gewiß ältere Entwürfe, die ihn — wie seine Zeichnungen beweisen — schon seit Jahren beschäftigten, vorlegte, erst an eine „Anbetung der Hirten" für ihren Hauptaltar gedacht und entschlossen sich dann erst für die reichere, prächtigere „Anbetung



Abb. 33. Leonardo, Federzeichnung zur Anbetung der Könige.
Paris, Louvre.



Abb. 34. Leonardo, Anbetung der Könige.
Florenz, Uffizien.

der Könige". Diese Altartafel ist nicht über die Untermalung hinausgekommen, die in den verschiedenen Teilen des Bildes mehr oder weniger vorgeschritten ist. Die breite meisterliche Anlage in warmer brauner Ölfarbe, wie das Skizzenhafte, das unsere moderne Empfindung besticht, hat einzelne Forscher verführt, die Tafel in die spätere Zeit des Künstlers, in die Zeit seines zweiten Florentiner Aufenthalts zu setzen. Es wäre zwar nicht ausgeschlossen, daß Leonardo — wie neuerdings Meller wieder betont hat — bei dieser späteren Anwesenheit in seiner Heimatstadt Einzelheiten, wie namentlich die genrehaften Szenen mit den Reitern im Hintergrunde, weiter ausgeführt oder hinzugefügt hätte; aber da die Mönche damals bereits die Anbetung von Filippino an Stelle von Leonardos unfertigem Bilde auf ihrem Hochaltar auf- Abb. 34

gestellt hatten, so hatten sie keinerlei Interesse, ihrerseits den Künstler zur Vollendung des Bildes zu ermuntern, und dieser selbst hätte gerade damals neben dem Schlachtkarton u. a. Aufgaben schwerlich Zeit dazu gefunden. Vor allem ist der Charakter dieser flüchtigen Aufskizzierungen im Hintergrunde, die Zeichnung der Figuren wie der Pferde durchaus der seiner frühen und nicht seiner späteren Zeit. Wie die Madonnna deutlich die Vorstufe zur „Madonna in der Grotte" ist, so sind die Typen der Gestalten, die sich um die Hauptgruppe drängen, ganz charakteristische Typen aus der frühen Florentiner Zeit. Zum Überfluß weisen die zahlreichen Federzeichnungen zum Bilde in ihrem dünnen, mageren Strich und der zum Teil noch etwas ängstlichen Behandlung, in Bildung und Bewegung der Gestalten bis zu ihrer Gewandung auf diese Zeit um das Jahr 1480, soweit sie nicht noch weiter zurückgehen. Sie zeigen zugleich, mit welcher Freude und welchem Eifer der Künstler an die Arbeit ging, wie verschieden und immer neu er den Vorwurf erfaßte. Aber auch hier kam der Künstler über allen Vorbereitungen, über dem Bestreben, die Komposition immer noch zu bereichern und zu erweitern, nicht über die teilweise noch sehr flüchtige Untermalung hinaus. Neue Ideen und wissenschaftliche Fragen allerart interessierten ihn bald mehr als das Bild; zudem änderte sich seine künstlerische Auffassung, gerade während er daran arbeitete, und ließ ihn die Lust an der Ausführung verlieren.

So ist auch dieses herrliche Bild nur ein Schatten von dem, was der Meister im Sinne hatte; aber auch dafür müssen wir ihm dankbar sein. Im Aufbau der Komposition, in der Bedeutung und hohen Würde der Gottesmutter, in der stürmischen Andacht der Könige und ihres Gefolges, in der Mannigfaltigkeit und Schönheit ihrer Typen erkennen wir, daß eine neue große Zeit hier einsetzt, daß der junge Leonardo hier Bahnen betritt, auf denen erst ein paar Jahrzehnte später eine jüngere Generation ihm zu folgen imstande war. Völlig neu ist ebensosehr das Streben nach strenger Gesetzmäßigkeit im Aufbau wie die Durchdringung der reichen Komposition mit dem geistigen Inhalt des Bildes, die hohe Schönheit und typische Ausgestaltung der Figuren bei voller Beherrschung der Natur, die auch in der Landschaft und in den Tiergruppen im Hintergrunde zur Geltung kommen sollte. Da sich Leonardo bereits im April 1483, also vor Ablauf des kontraktlich ausgemachten Termins der Fertigstellung der „Anbetung" innerhalb 30 Monaten, in Mailand befand und sich dort zur Anfertigung eines anderen großen Altarwerks verpflichtete, auch wohl vorher schon die Anfertigung des kolossalen Reiterdenkmals für Francesco Sforza übernommen hatte, so erscheint es sehr wahrscheinlich, daß er selbst die Vollendung der

Altartafel für San Donato a Scopeto aufgegeben oder doch in weite Ferne gerückt hatte.

Für die wichtige Frage, weshalb Leonardo Florenz verließ, weshalb er es gerade damals verließ, fehlt es bisher an jedem Anhalt zu einer befriedigenden Antwort. Gerade damals waren die hervorragendsten Künstler von Florenz, waren Verrocchio und die Brüder Pollajuoli mit großen Aufträgen für auswärts bedacht und verließen Florenz; nur der Bildhauer Benedetto da Majano und von Malern Domenico Ghirlandajo Lorenzo di Credi und Filippino Lippi blieben, also kein Künstler, der sich mit Leonardo auch nur entfernt hätte messen können. Man hat daher vermutet, Leonardo müsse seine Heimat aus gekränktem Ehrgeiz verlassen haben, da er von der Mediceern, vor allem von Lorenzo nicht berücksichtigt worden sei, bis ihn Jahrzehnte später Giuliano de'Medici — freilich auch ohne wirklichen Erfolg — an den Hof Papst Leos X. zog. In der Tat erfahren wir weder durch Urkunden noch durch Biographen von einem Auftrag durch Lorenzo il Magnifico; auch findet sich dessen Name in Leonardos Manuskripten m. W. überhaupt nicht. Aber da Lorenzo der Hauptgönner Verrocchios war, vornehmlich gerade zur Zeit, als Leonardo in dessen Werkstatt als Gehilfe arbeitete, so dürfen wir mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß er auch zu ihm in Beziehung trat; so erfolgte 1480 der Auftrag auf das Altarbild für die Signoria (dessen Ausführung freilich unterblieben zu sein scheint) sicher mit Zustimmung, wenn nicht auf Veranlassung des Magnifico. Eine lakonische Notiz, die der Künstler in seinem Alter, entrüstet über Leos X. Rücksichtslosigkeit gegen ihn, um 1515 oder 1516 im Codice Atlanlico niederschrieb, scheint sogar auf nahe Beziehungen des jungen Leonardo zu den Medici hinzuweisen: „li medici mi creorono e distrussono.“ Diese Worte auf seine Behandlung durch die Ärzte zu beziehen — wie versucht worden ist — scheint ausgeschlossen sowohl durch den Wortlaut wie nach der guten Gesundheit, deren sich der Künstler damals noch erfreute. Er bekennt sich also hier geradezu als „Kreatur“ der Medici; das Wie und Wann wird sich hoffentlich gelegentlich durch einen glücklichen Fund in den Archiven noch aufklären, da wir von einem Manne von so feiner künstlerischer Empfindung und solcher Menschenkenntnis, wie sie Lorenzo besaß, ein gleichgültiges Vorübergehen am größten Genius seiner Zeit, der unter seinen Augen lange Jahre vielseitig sich betätigte, der zudem ein Landsmann und fast gleichaltrig war, nicht annehmen können.

Wenn uns nach alledem die Gründe für Leonardos Übersiedlung nach Mailand und dafür, daß er den reichen Gewinn aus der doch

schon so weit vorgeschrittenen Altartafel der „Anbetung der Könige“ für San Donato im Stich ließ, bisher völlig unklar sind, so lassen doch wenigstens künstlerische Rücksichten seinen Rücktritt von der Arbeit erklärlich erscheinen. Der wesentlich abweichende Charakter der unmittelbar nach diesem Bild entstandenen oder vom Künstler konzipierten Gemälde beweist, daß Leonardo während der Arbeit zu neuen Auffassungen gekommen und daher mit der Komposition der „Anbetung“ nicht mehr zufrieden war; eine Änderung, wie sie ihm notwendig erschienen wäre, würde aber erfordert haben, daß er das Bild ganz von vorn wieder hätte anfangen müssen. Der Künstler empfand augenscheinlich selbst die Überfüllung des Bildes, das Gedränge des zahlreichen Gefolges um die Gruppe der Madonna mit den andächtigen Königen. Dadurch ist die Gruppe freilich trefflich eingerahmt, aber dieser Rahmen ist zu kompakt, und durch ihn wird das Bild in zwei Hälften geteilt, die kaum etwas miteinander zu tun haben: in den Vordergrund und den Hintergrund; der verbindende Mittelgrund fehlt. Diese scharfe Trennung wird noch verstärkt durch den niedrigen Hang unmittelbar hinter Maria und dem Kranz jugendlicher Engel, welche in Anbetung der Madonna darüber hinauslugen. Wie er hier im Vordergrunde eine Fülle von Gestalten eng zusammendrängt, so hat er im Hintergrunde — zunächst tastend und andeutend — Motive über Motive gehäuft; er hätte dadurch, wenn er an die Vollendung des Bildes gegangen wäre, den Hintergrund noch mehr hervorgehoben und zugleich vom Vordergrund noch stärker getrennt. Daß der Künstler das Fehlen des Mittelgrundes selbst stark empfand, geht aus der merkwürdigen Gruppe von vier oder fünf Gestalten hervor, die er — als eine der letzten Änderungen — ganz leicht und flüchtig vor der großen Doppeltreppe angebracht hat, die aber im Raum keinen Platz haben. Neben äußeren Gründen, die wir nicht kennen, waren es diese und ähnliche Erwägungen, die den Meister bestimmten, die Altartafel, welche er mit größtem Eifer unter der Anfertigung zahlreicher Vorstudien begonnen hatte, unfertig liegen zu lassen und auch nicht wieder in Angriff zu nehmen, als er fast zwei Jahrzehnte später auf längere Zeit nach Florenz zurückkehrte.

Während Leonardo an der „Anbetung der Könige“ arbeitete, hat er Skizzen und Vorarbeiten zu verschiedenen anderen, meist auch größeren Kompositionen gemacht. Das beweist eine Reihe von Zeichnungen, die sich zum Teil auf denselben Blättern mit Studien zur „Anbetung“ befinden. Wir erwähnten schon eine „Anbetung der Hirten“, die der Künstler vor der „Anbetung der Könige“ entwarf. Die ängstlichere Zeichenweise und die starke Bewegtheit dieser flüchtigen



Abb. 35. Leonardo, Heiliger Hieronymus.
Rom, Galerie des Vatikan.

Studien deuten darauf, daß sie meist vor der Zeichnung zur „Anbetung der Könige" entstanden sind, wie namentlich die Zeichnung in der Akademie zu Venedig beweist. Eine größere Zahl anderer Blätter weist Entwürfe zu Madonnenkompositionen auf, von denen einige schon den Gedanken des Künstlers an die „Madonna in der Grotte" ahnen lassen. Eine meisterhafte, sorgfältiger durchgeführte Zeichnung des dornengekrönten Christus ist die Studie zu einer „Kreuztragung Christi". Die Blätter, auf denen die Skizzen und Studien zu diesen Kompositionen leicht aufgezeichnet sind, zeigen dazwischen auch Entwürfe, welche beweisen, daß der Künstler sich damals schon mit Kompositionen trug, deren Ausführung in eine spätere, ja zum Teil sehr viel spätere Zeit fällt. So zur „Auferstehung Christi", zum „Abendmahl" und selbst schon zur „Maria Selbdritt".

Abb. 32

In dieser Zeit hat der Künstler auch eine kleinere Altartafel entworfen, an der er wohl auch in Mailand, in der Zeit bald nach seiner Übersiedlung, noch weitergearbeitet hat, um auch sie schließlich unvollendet stehen zu lassen; es ist dies der hl. Hieronymus sich kasteiend, in der Galerie des Vatikan. Für dieses Gemälde besitzen wir keinerlei Beglaubigung oder ältere Notiz, nicht einmal eine Zeichnung, da die noch wesentlich abweichende Silberstiftzeichnung auf farbig grundiertem Papier, die den Heiligen fast von hinten zeigt, mit Recht dem Meister abgesprochen wird. Das Bild tauchte erst vor etwa hundert Jahren auf, als der Kardinal Fesch die Tafel, aus der der Kopf des Heiligen herausgesägt war, als Kastendeckel bei einem Althändler kaufte, und dazu später bei einem Schuster den fehlenden Kopf entdeckte. Trotz dieser abenteuerlichen Fundumstände, trotz Fehlens jeder Beglaubigung ist das Bild eines der wenigen Gemälde, das wohl nie als eigenhändiges Werk Leonardos angezweifelt worden ist; ist doch der Charakter des Meisters in Erfindung, Aufbau und Typus, in Zeichnung, Behandlung und Technik wie im landschaftlichen Grund kaum je so stark und deutlich ausgesprochen wie gerade in diesem Bilde. Es ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß schon die Art der Untermalung die Entstehung des Bildes in die Nähe der Anbetung rücke, was auch durch das Vorkommen desselben kahlköpfigen Alten, der ihm zum Modell für den hl. Hieronymus diente, im Gefolge der Könige noch bestärkt würde. Doch weist die meisterlich sichere Art im Vorgehen bei der Arbeit wie die abweichende Kompositionsweise auf eine bereits vorgeschrittenere Zeit des Künstlers, etwa das Jahr 1482. Zweifellos war er mit Entwürfen oder Vorarbeiten zum Bilde schon in Florenz beschäftigt; dafür spricht auch der Umstand, daß der Künstler in dem flüchtig aufskizzierten Hintergrund die in den siebziger Jahren

Abb. 35

vollendete Fassade von S. Maria Novella frei wiedergegeben hat. Möglich ist aber, daß die Ausführung, soweit sie überhaupt gediehen ist, zum Teil schon der ersten Zeit nach Leonardos Übersiedlung nach Mailand angehört. Dafür spricht die freie Benutzung des Bildes oder von Zeichnungen dazu für das Titelblatt des Leonardo gewidmeten, in Mailand erschienen Werkes: „Antiquarie prospettiche Romane“.

Das Bild zeigt in verschiedenen Richtungen den Fortschritt des Künstlers gegenüber der „Anbetung“: Die Verkürzung der Figur ist noch kühner, die Anatomie des Körpers, Aufbau und Lichtverteilung sind noch meisterlicher, die Komposition ist einfacher und ruhiger, die Wirkung noch packender, die Landschaft stilvoller und stimmungsreicher, nahe verwandt dem Hintergrund der Grottenmadonna. Vor allem beweist die Art der Untermalung und das systematische Vorschreiten in der Ausführung die längere Übung und vollste Beherrschung der vom Künstler erfundenen Technik der Ölmalerei. Wir sehen, wie er, je nach der Bedeutung der Bildteile, von der ersten flüchtigen Aufzeichnung zur dünnen Untermalung und allmählich zu größerer Durchbildung vorgeht. So sind Kopf, Hals und Schulter des Heiligen durch wiederholte dünne Übermalung schon so weit durchmodelliert, daß sie fast wie fertig wirken. Ähnlich gefördert hat der Künstler auch die Ausführung der Basaltwand hinter der Figur; wohl nicht nur um diese kräftiger davor abzuheben, sondern zugleich aus Freude über diese, den Forscher wie den Künstler gleichmäßig interessierenden Bergformen, die er damals erst in der Natur kennen gelernt zu haben scheint, und die seitdem kaum wieder aus den Bildern, in denen er Landschaft überhaupt anbringt, verschwinden.

Wir wissen nicht, weshalb Leonardo auch diese Komposition unfertig ließ, doch unmöglich wäre nicht, daß auch hier, wie bei der „Anbetung der Könige“, künstlerische Bedenken mit dazu beigetragen hätten. Gegen die stürmische Bewegung des stark nach vorn gebeugten Heiligen zur Seite nach rechts bietet die Komposition auf dieser Seite kein Gegengewicht; in dem ruhig ganz vorn lagernden Löwen, einer schon in der ganz flüchtigen Aufskizzierung großartigen Bestie, die wohl als Opposition gegen die Figur gedacht war, wiederholt sich fast die gleiche einseitig schräge Richtungslinie von links nach rechts; dadurch verstärkt der Aufbau noch die Unruhe, welche die Komposition schon durch die starke Verkürzung und die gewaltsame Bewegung des Heiligen kennzeichnet.

Im Frühjahr 1483 war Leonardo bereits in Mailand, da er im April den Kontrakt mit den Mönchen der Concezione über das Altarwerk mit der Madonna delle rocce abschließt. Seine Übersiedlung erfolgte

aber wohl schon früher, spätestens im Laufe des Winters 1482 auf 1483, da der bekannte ausführliche, freilich nicht datierte Brief, mit dem er Lodovico Sforza seine Dienste anbietet, auf Verhandlungen mit diesem Fürsten hinweist, infolge deren er den Entschluß zur Übersiedlung faßte. Der Brief ist vom höchsten Interesse, weil er beweist, wie vielseitig und tiefgehend die Kenntnisse des erst dreißigjährigen Meisters waren. Dabei hebt er unter den Leistungen und Erfindungen, die er dem Fürsten verspricht, nur das hervor, was diesem damals besonders wertvoll erscheinen mußte. Seine künstlerische Befähigung erwähnt er nur ganz kurz zum Schluß; Lodovico gab ihm aber Gelegenheit, gerade nach dieser Seite sich ausgiebig zu betätigen. Auch hat der Fürst — und dafür müssen wir ihm heute sehr dankbar sein, so schwer sich der Künstler oft dadurch gekränkt fühlte, — Leonardo regelmäßig zur Vollendung seiner Arbeiten angehalten. Seinem Beispiel folgten, wie das Vorgehen der Mönche der Concezione beweist, auch die Mailänder, die ihm nebenher Aufträge erteilten. Aber leider hat ein eigenes Verhängnis auch über den wichtigsten dieser Werke gewaltet. Das kolossale bronzene Reiterdenkmal, das in Leonardos Briefe schon erwähnt wird, ist über das Modell nicht hinausgekommen; nachdem das erste von Lodovico verworfen war, wurde das zweite Modell 1499 von den französischen Soldaten zerstört, so daß uns heute nur noch die zahlreichen, meist flüchtigen Zeichnungen dazu und einige kleine Modelle in Bronzegüssen der Werkstatt von der Größe des Verlustes, den die Kunst dadurch erlitten hat, eine schwache Vorstellung geben. Das zweite Hauptwerk Leonardos, das gerade fertig geworden war, ehe der Krieg mit Frankreich begann, das weltberühmte Abendmahl im Refektorium von S. Maria delle Grazie, ist zwar auf uns gekommen, aber nur als schwer beschädigte Ruine, ebenso wie die Stifterbildnisse an der Nebenwand.

Was neben diesen umfangreichen Hauptwerken während seines ersten Aufenthaltes in Mailand, in etwa 17 Jahren, sonst noch urkundlich oder nach zuverlässigen gleichzeitigen Mitteilungen vom Meister an Kunstwerken ausgeführt worden ist, gilt nach der heute herrschenden Kritik über Leonardo als verloren, die „Madonna in der Grotte“ allein ausgenommen. Da aber von dieser zwei nicht wesentlich verschiedene Exemplare vorhanden sind, so ist seit dem Beginn einer kritischen Forschung über den Meister ein erbitterter Streit darüber geführt worden, welches Exemplar das eigenhändige sei. Dieser Streit sollte jetzt beendet sein, nachdem in den letzten Jahren eine Reihe von Urkunden aufgefunden sind, durch die das jetzt in der National Gallery befindliche Bild als das 1483 von den Brüdern der Concezione für

ihre Kapelle in San Francesco zu Mailand bei Leonardo zusammen mit den Brüdern Ambrogio und Evangelista Preda in Auftrag gegebene und 1508 als fertig übernommene Altarwerk nachgewiesen worden ist. Aber die bisherigen Verteidiger des Pariser Bildes — und das waren mit ganz wenigen Ausnahmen fast alle -- ziehen sich hinter den Einwand zurück, daß Leonardo zweifellos die Ausführung auch des Bildes für San Francesco im wesentlichen Preda überlassen habe, oder sie geben zu, daß nach dem Wortlaut der Urkunden Leonardo das Bild für die Brüder der Konzeption zwar eigenhändig ausgeführt habe, daß diese es aber dann an Ludwig XII verkauft hätten und eine Wiederholung für ihre Kapelle in San Francesco durch Preda malen liessen. Danach würde also ihre alte Behauptung, daß das Pariser Exemplar das Original Leonardos, das Londoner eine Kopie von A. Preda sei, zu Recht bestehen. Die ausführlichen Angaben der Urkunden lassen jedoch keinen Zweifel darüber, daß das Londoner Bild als im wesentlichen von Leonardo nicht nur entworfen, sondern auch ausgeführt gelten muß, was wir aus stilistischen Gründen stets angenommen hatten.

Der Auftrag an die drei Künstler erfolgte auf ein vielteiliges Altarwerk, wie sie damals in der Lombardei üblich waren. Bis zum 8. Dezember sollte das Werk vollendet sein; dann sollte außer dem festgesetzten Preis von 800 Lire noch ein Zuschlag dazu durch Unparteiische aus den Brüdern der Confraternita bestimmt werden. Später, als Leonardo infolge der Überhäufung mit großen Aufträgen von seiten Lodovicos mit der Ausführung noch sehr im Rückstande war, wurde ein neuer Vertrag geschlossen, durch den der Altar auf das Madonnenbild, das durch Leonardo zu malen sei, auf zwei Flügelbilder mit spielenden Engeln, die Ambrogio Preda zu malen hätte, und die reich geschnitzte Einrahmung, die sein Bruder Evangelista Preda ausführen sollte, beschränkt wurde. Aber bis zur Einnahme Mailands durch die Franzosen 1499 wurde trotzdem der Altar noch nicht vollendet, obgleich bereits der ausgemachte Preis von 800 Lire bezahlt worden war. Die Maler erklärten, daß allein das reiche Schnitzwerk des Altars, das damals also vollendet war, diese Summe gekostet habe; das ihnen von den Brüdern zugebilligte Extrahonorar von 25 Dukaten für die Bilder sei viel zu wenig, sie seien 300 Dukaten wert; da ein Käufer für die Madonna vorhanden sei, müßte die Brüderschaft zahlen, was dieser dafür zu zahlen bereit sei; die Schätzung müßten Sachverständige machen. Mit dieser Forderung wandten sich Preda und Leonardo an den damaligen Regenten von Mailand, König Ludwig XII. von Frankreich. Durch dessen Vermittlung kam schließlich 1506 eine Einigung zustande, wonach die Brüderschaft noch 200 Lire zu



Abb. 36. Leonardo, Madonna in der Grotte.
London, National Gallery



Abb. 37. Leonardo, Madonna in der Grotte.
Paris, Louvre.

zahlen hatte, dafür aber Leonardo sich verpflichtete, sein Bild selbst innerhalb zweier Jahre fertig zu malen. Eine erste Rate wurde 1507 an Preda, zugleich als Beauftragten von Leonardo, gezahlt, der Rest am 23. Oktober 1508 an diesen selbst, nachdem er endlich nach Mailand zurückgekehrt war und die Madonna vollendet hatte.

Der Brüderschaft lag also alles daran, das Mittelstück, das zuerst als Konzeption geplant und dann als Madonna mit dem kleinen Johannes vereinbart war, von Leonardo selbst ausgeführt zu erhalten. Deshalb machten die Brüder von vornherein aus, daß die tavola di mezza „facta a olio per lo fiorentino" sei, deshalb warteten sie volle fünfundzwanzig Jahre und scheuten nicht vor energischen Schritten gegen den Künstler und selbst gegen seinen hohen Gönner, den König von Frankreich.
Abb. 36 Das Londoner Exemplar der Madonna in der Grotte, das aus San Francesco stammt, ist also zweifellos ein Original von Leonardo, nicht eine Kopie von Preda; wenn dieser irgendeinen Anteil daran hat, so kann er nur ein geringer, untergeordneter sein. Hätten die Brüder sich mit einem Machwerk von Predas Hand begnügen wollen, so hätten sie viele Jahre früher das Bild fertig auf den Altar ihrer Kapelle aufstellen können, denn Preda war ein oberflächlicher Schnellmaler, auch wenn man ihm nur einen Teil der zahlreichen Bilder, die ihm Seidlitz geben will, zuschreibt.

Mit dem urkundlichen Beweis dafür, daß die Londoner Tafel der Grottenmadonna das eigenhändige Werk des Meisters ist, sind aber keineswegs alle Fragen erledigt, welche die beiden Exemplare dieser Komposition an uns stellen. Damit ist vor allem noch keineswegs erwiesen, daß das Pariser Bild eine Kopie des Londoner sei; Fragen, wann das Bild entstand, wie weit Leonardo an dieser freien Wiederholung beteiligt war und wer von seinen Schülern daran mitgearbeitet haben könnte u. a. m., bieten noch genug Schwierigkeiten, an deren Beantwortung die Kunstforscher noch lange sich werden abmühen müssen. Nur auf die Frage, wie sich die beiden Bilder zueinander verhalten, können wir hier näher eingehen. Für ihre Lösung wird die stilkritische Untersuchung wesentlich unterstützt durch jene ausführlichen Urkunden über die Tafel, die aus San Francesco in die National Gallery gekommen ist.

Der Auftrag auf dieses Bild erfolgte erst, nachdem die Brüderschaft ihren noch im Vertrag vom April 1483 festgelegten Plan, die Konzeption darin dargestellt zu sehen, aufgegeben und dafür eine Darstellung der Madonna mit dem kleinen Johannes an die Stelle gesetzt hatte. Sehr wahrscheinlich wird sie der Künstler selbst dazu beredet haben, denn die Komposition der Madonna in einer Grotte beschäf-

tigte ihn, wie frühere Zeichnungen beweisen, schon in der letzten Zeit in Florenz; vielleicht konnte er den Brüdern schon einen Karton dazu vorlegen. Zwischen der Zeit, in der er den Entwurf fertigstellte, und dem Augenblick, als er von Florenz zurückkehrte, um das Bild eigenhändig zu vollenden, waren etwa vierundzwanzig Jahre verflossen. Daraus erklärt sich, daß die Komposition der „Madonna in der Grotte" noch den Charakter der früheren Arbeiten des Künstlers hat, daß sich aber das Londoner Bild in der Ausführung schon seinen späteren Werken anschließt. Das Bild ist geschlossener im Aufbau, kräftiger im Helldunkel, in dem die Lokalfarben stärker verhüllt sind, einheitlicher und ruhiger in der Lichtwirkung als die Bilder der frühen und mittleren Zeit und zeigt in den Schatten schon die unbestimmte, schummerige Behandlung der späteren Bilder. Dadurch unterscheidet sich die Londoner Tafel nicht unwesentlich von der Pariser, wenn auch beide in der Komposition, bis auf die Veränderungen in der Gestalt des Engels, nur kleinere Abweichungen voneinander zeigen. Nachdem durch den klaren Wortlaut der ausführlichen Urkunden das Londoner Bild als eigenhändiges Werk Leonardos festgestellt worden ist, sollte man es für selbstverständlich halten, daß das Louvre-Bild nur eine Werkstattwiederholung sein könne. War doch der Meister nur selten zu bewegen, eines seiner Gemälde fertig zu machen, nicht nur weil ihn neue Pläne, neue Probleme reizten, sondern weil er sich nie genügte und daher immer noch zu ändern, zu bessern suchte: wie sollte er da von einem so umfangreichen Altargemälde, zu dessen Vollendung er in Jahrzehnten geradezu gezwungen werden mußte, gleich zwei, fast übereinstimmende Ausführungen gemacht haben! Und doch hat auch das Pariser Exemplar Qualitäten, die nicht nur die Erfindung, sondern auch wesentliche Teile der Ausführung dem Meister zuweisen lassen. Hätte es nicht solche Vorzüge, so wäre es ja auch nicht so lange fast einstimmig als eines der Hauptwerke des Meisters anerkannt worden.

Von mehreren Seiten ist bereits hervorgehoben worden, daß nach verschiedenen früheren Zeichnungen Leonardos die Pläne zur Grottenmadonna schon in der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Florenz entstanden sein müßten, ja daß er vielleicht schon einen Karton zum Bilde mit nach Mailand gebracht habe. Nun enthält gerade das Louvre-Bild, wesentlich stärker als das Londoner Exemplar, gewisse Abb. 37
Merkmale, die auf jene Zeit kurz vor der Übersiedlung nach Mailand hinweisen und die für solche Teile des Bildes auf Leonardo selbst weisen. Abweichend in der Komposition der beiden Bilder ist ja fast nur der Engel. Daß dieser in der Londoner Tafel Flügel hat und daß hier die Figuren leichte Heiligenscheine haben, war zweifellos ein

Verlangen der Brüderschaft; im übrigen ist aber der Engel gerade in der Pariser Tafel entschieden altertümlicher und erinnert noch an Leonardos Engel auf der Taufe Verrocchios. Das gilt sowohl von der Bewegung wie von der gewählten Anordnung der Gewänder, von ihren Farben und von der Bildung der Falten. Die Freude und Sorgfalt, die er darauf verwendet, der Geschmack und die Meisterschaft in der Ausführung sind ja charakteristisch für seine frühen Gemälde und Gewandstudien schon von der Verkündigung in den Uffizien an. Auf diese Zeit weisen auch die gegenüber dem Londoner Bilde kräftigere Lokalfärbung, das schwächere Helldunkel, die schärferen, eckigen Brüche der Falten und die sehr saubere Ausführung. Die Farben: tiefes Stahlblau, helles Gelb, Karminrot und tiefes Grün sind hier noch fast ebenso stark ausgesprochen wie in den frühen Florentiner Gemälden, während sie im Londoner Bilde durch das stärkere Helldunkel und breitere Malweise mehr abgetönt sind. Charakteristisch für die frühere Entstehung des Pariser Exemplars ist auch die größere Durchbildung der einzelnen Figuren für sich und die starke Betonung der Nebensachen im Raume, der Blumen, des Terrains, der Felsen, die im Londoner Exemplar der Bedeutung der Figuren und ihrer Zusammengruppierung zuliebe mehr eingeschränkt und zurückgestellt sind. Gerade in diesem reichen Beiwerk des Pariser Bildes haben wir vor allem die Hand von Schülern zu erkennen, die auch sonst nicht unwesentlich daran mitgearbeitet haben werden. Freilich, das Wo und Wie und welche seiner Schüler die Mitarbeiter waren: für die Beantwortung dieser Fragen fehlt uns, wie bei fast allen Gemälden Leonardos, bisher jeder Anhalt, und leider scheint wenig Aussicht, daß die Forschung darüber überhaupt je wesentlich weiter kommen wird. Leonardo hat das Bild offenbar lange Jahre in seiner Werkstatt gehabt und hat es wohl schließlich auch mit nach Frankreich genommen; so ist seine Fertigstellung ganz allmählich in der Werkstatt vor sich gegangen. Wenn dies der Fall war, weshalb hat dann aber Leonardo nicht diese Wiederholung dem in einer der Urkunden erwähnten anonymen Reflektanten auf die Tafel, die er für die Brüder der Konzeption malte, überlassen, statt diese um Abtretung ihres Bildes zu bitten? Auch auf diese Frage fehlt uns bisher die Antwort und wird sie uns vielleicht immer fehlen.

Die Grottenmadonna zeigt in ihrem Aufbau und Rhythmus das Schema, das der Künstler in seinen noch in Florenz entstandenen Gemälden allmählich ausgebildet hatte, in vollendeterer Form. War die Komposition in der Verkündigung der Uffizien noch ohne feinere lineare Verbindung der Figuren, so sehen wir den ersten Ansatz zum Aufbau

im Dreieck in dem kleinen Verkündigungsbilde des Louvre. Weiter ausgebildet zeigen ihn die beiden frühen Madonnenbilder. In der „Anbetung“ entwickelt er in der Mittelgruppe diesen Aufbau in großartiger Weise; aber durch die gedrängte Schar des Gefolges der Könige, die wie ein schwerer Mantel sich darum legt, kompliziert er die Aufgabe, ohne zu einer befriedigenden, klaren Lösung der Komposition zu kommen. In diesem einfacheren Motiv, wie er es sich im Aufbau der vier Figuren der Grottenmadonna wählt, löst er die Aufgabe in der reizvollsten Weise. Die Gruppe ist geschlossen im hohen Dreieck aufgebaut, aber durchaus ohne Zwang, so daß jede einzelne Figur nach ihrer Bedeutung und in ihrer Beziehung zu den anderen in anmutigster Entwicklung ihrer Formen zur Geltung kommt. In der Gegenüberstellung der einzelnen Gestalten, in ihrer Haltung und im Rhythmus ihrer Bewegungen herrscht ebensoviel Gesetzmäßigkeit und Abwechslung wie in der Verteilung von Licht und Dunkel, wie im Aufbau der Grotte mit ihrem Durchblick zu beiden Seiten der Gruppe, ein für die Entwicklung des Helldunkels besonders günstiger Abschluß der Komposition, der sich im „Hieronymus“ und selbst schon in der „Anbetung der Könige“ vorbereitet.

Diese Regelmäßigkeit des Aufbaues im hochgestellten Dreieck zeigt sich in einer anderen Altartafel, die gleichfalls der Zeit von Leonardos erstem Aufenthalt in Mailand angehört, noch in strengerer Weise weiterentwickelt: in der „Auferstehung“ des Berliner Museums. Auf einer Abb. 39
Federzeichnung Leonardos in den Uffizien, welche die Notiz von der Hand des Meisters enthält: „... bre 1478 incominciai, le vergini Marie“, steht unmittelbar darüber, mit derselben Tinte gezeichnet, der Profilkopf eines Jünglings; es ist die Studie zu der Figur des hl. Leonardo auf dieser Altartafel der Auferstehung in der Berliner Galerie. So flüchtig die Zeichnung ist und obgleich der Kopf nach links, im Bilde aber nach rechts gestellt ist, sind Typus, Bewegung und Verkürzung in dem für Leonardo so charakteristischen, etwas überschnittenen Profil so völlig übereinstimmend, daß sie als erste Idee für den Kopf im Abb. 38
Auferstehungsbilde nicht bezweifelt werden kann. Richtiger müßte ich sagen: nicht bezweifelt werden könnte, da bei dem energischen Widerspruch, den meine Bestimmung dieses Altarbildes als Werk Leonardos gefunden hat, diese Studie zu dem Kopf des Heiligen fast immer stillschweigend übergangen ist.*) Hat doch keiner der zahlreichen Gegner

*) W. v. Seidlitz und nach ihm J. Thiis bezeichnete sie als Studie zum Engel in Verrocchios „Taufe Christi“. Aber die Überschneidung ist hier eine wesentlich andere, die Zeichnung noch weniger geschickt. Auch wird das merkwürdige Instrument, das mit einem Keil im Kopfe befestigt ist, nicht erklärt, sondern als nicht zugehörig und zufällig in den Hinterkopf



Abb. 38. Leonardo, Zeichnung zum Kopf des heiligen Leonardo. Florenz, Uffizien.

meiner Bestimmung sich die Mühe gegeben, auch nur auf einen der Gründe, die ich für meine Benennung angeführt hatte, überhaupt einzugehen! Als „Auferstehung aus dem Zigarrenkasten" hat Hermann Grimm darüber gewitzelt, als „niederländische Karikatur auf Leonardo" hat sie Morelli gegeißelt, und daß sie nicht wert sei, in die kleinste Provinzialgalerie aufgenommen zu werden, war das kategorische Urteil von J. P. Richter, dem alle anderen, heute noch für die Kritik dieser Zeit der italienischen Kunst maßgebenden Schüler des „sarmatischen Kunstfreundes" gefolgt sind. Da aber selbst ein so unbedingter Anhänger, wie Seidlitz, von Morelli sagt, daß ihm „der Zugang zu Leonardos Wesen verschlossen geblieben sei", und da ein so gründlicher Forscher wie Müller-Walde, der das Leonardo-Studium zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat, das Bild als eine „ergreifend großartige Altartafel Leonardos" feiert, und da ganz neuerdings auch Wilhelm Suida, welcher der lombardischen Malerei zur Zeit Leonardos seit lange das sorgfältigste Studium widmet, die Erfindung dem Meister selbst als unzweifelhaft zuweist, so halte ich es für angezeigt, das, was ich vor Jahrzehnten (im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 1884) ausführlich dargelegt habe, hier kurz zusammenzufassen und zu ergänzen. Daß in dieser Auferstehungstafel eine der charakteristischsten, durchdachtesten Kompositionen Leonardos aus dem Anfang seiner mittleren

---

hineinskizziert bezeichnet. Daß es aber zu der Zeichnung des Kopfes gehört, beweist der Umstand, daß es auch im Bilde — freilich symbolisch nur als Hinweis auf das Martyrium — fast in der Form eines Nautilus vorn im Haar über der Stirn angebracht ist; ursprünglich größer am Hinterkopf (wie ein starkes Pentiment deutlich zeigt) als in der Zeichnung. Es scheint ein Instrument, um den Märtyrer auf das Rad zu ziehen, durch das der hl. Leonhard seinen Tod erlitt.



Abb. 39. Leonardo, Auferstehung Christi.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Zeit vorliegt, wird in späteren Jahren, wenn der Bann der Morellischen „Methode“ von der Kunstforschung genommen sein wird, kaum jemand noch bezweifeln.

Das Auferstehungsbild ist schon in der Erfindung für die Zeit, in



Abb. 40. Preda, Musizierender Engel.
London, National Gallery.

der es entstand, völlig neu und höchst bedeutend. Statt der schlafenden Wächter knien hier neben dem offenen Grabe ein paar Heilige in Verehrung des Auferstehenden: die hl. Lucia und der hl. Leonhard, der Schutzheilige der Gefangenen. Die Szene ist — auch dies ist völlig neu — auf den Gipfel eines Berges verlegt, von dem der Blick über ein breites Flußtal bis in die steilen Dolomiten in der Ferne schweift. Kühle Morgenstimmung liegt über der Landschaft; in der dünnen Luft, in die sich der Auferstandene erhebt, verschwimmen die mit der Siegesfahne erhobenen Arme fast im hellen Äther. In raschem Aufschwung scheint der Heiland zum Himmel zu schweben, umflattert vom Leichentuch und leicht nach vorn dem andächtigen Beschauer in der Kirche zugeneigt. Mit dieser Figur bilden die beiden Heiligen, die vorn auf jeder Seite knien, in ihrem Kontur fast ein genaues, hochgestelltes Dreieck, ganz ähnlich wie wir es in der Hauptgruppe der „Anbetung" und in der „Grottenmadonna" als besonders markantes Kennzeichen von Leonardos Gruppenkomposition seiner mittleren Zeit kennen gelernt haben. Ja, dieser Aufbau ist hier noch strenger durchgeführt. Ebenso kommt das Auf- und Abwogen der Massen in den Gestalten hier noch schärfer zum Ausdruck als dort. Wie in der „Anbetung" das Christkind nach vorn zum König sich beugt, der kniend mit seinem Kelch sich ihm entgegenneigt, während links der zweite greise König in starker Beugung nach vorn als echter Orientale den Boden küßt, wie in der „Grottenmadonna" (namentlich in der früheren, noch strenger als hohes Dreieck aufgebauten Redaktion des Louvre) Maria in der Mitte sich nach vorn beugt und den kleinen Johannes in ähnlicher Bewegung, aber zur Seite nach dem Christkind, mit sich

zieht, während der Engel mit dem Jesusknaben sich der Gottesmutter zuneigt: so ist in der „Auferstehung“ der hl. Leonhard, wie in heiliger Scheu etwas zurückweichend, leicht nach vorn geneigt, während die hl. Lucia inbrünstig sich dem Auferstehenden zuwendet. Und wie die wechselnde, schraubenartige Bewegung der drei Figuren harmonisch zusammengestimmt ist und den starken Eindruck des Wunders und der begeisterten Andacht noch verstärkt, so sind die Körperteile der einzelnen Gestalten in sich und zueinander in feinster Weise sich gegenübergestellt und ponderiert. Alles ist aufs sorgfältigste und weiseste berechnet und erscheint doch als völlig natürlich, als reinster Ausdruck momentaner, tiefster Ergriffenheit und Begeisterung. Das Schema von dem, was die italienische Hochrenaissance im Aufbau der Komposition erstrebte, ist hier bereits vollständig klargelegt und zugleich restlos erfüllt; die Prediger des klassischen Stils sollten dieses Werk Leonardos als Prototyp ihren Ausführungen voransetzen.



Abb. 41. Preda, Musizierender Engel. London, National Gallery.

Halten wir daneben, was Schüler und lombardische Zeitgenossen gemalt haben, die man — soweit man sich überhaupt auf eine Diskussion über die „Auferstehung“ eingelassen hat — für dieses Bild als Künstler genannt hat. Seidlitz gibt das Bild dem Ambrogio de' Predis, für den er ein außerordentlich reiches Bukett von Bildern zusammengestellt hat, die früher Morelli, mit noch weniger Berechtigung, zum Teil dem in Erfindung und Aufbau ganz unfähigen Bernardino dei Conti zugewiesen hatte. Die einzigen gesicherten Figurenbilder Predas sind die beiden spielenden Engel neben der „Grottenmadonna“ in der National-Gallery. Die Kompositionen, die Seidlitz seinem

Preda zuschreibt, sind meist von dem seinem Namen nach noch un-
Abb. 42 bekannten Meister der „Sforza-Madonna" in der Brera. Dieses Bild und eine andere ähnliche, besonders charakteristische Komposition von ihm, die „Madonna Cora" im Privatbesitz zu Turin, möge man mit der „Auferstehung" vergleichen; ich glaube, jeder Unparteiische wird dem zustimmen, was ich schon an anderer Stelle von diesen Bildern gesagt habe: „sie sind wahre Mißgeburten in Erfindung, Aufbau, Proportionen, Verkürzungen, Faltengebung und Zeichnung; bis zu welcher Verkrüppelung der Künstler die Hände entstellt, zeigen besonders die ‚Madonna Cora' und eine Berliner Madonna, in denen die Finger schon mehr den verbogenen Zinken einer Gabel gleichen." Aber auch
Abb. 40 u. 41 Preda beweist in den urkundlich beglaubigten Engeln auf den Flügeln neben der Grottenmadonna in London, daß er nur ein mäßiger Porträtmaler war, nicht imstande, eine ordentliche Komposition zu erfinden, geschweige eine solche wie die „Auferstehung". Dasselbe gilt noch in höherem Maße von Conti. Wenn sich dieser einmal an eine Komposition heranwagt, so erweist sie sich auf den ersten Blick als mehr oder weniger schlechte Kopie nach oder aus Leonardos Kompositionen, selbst wenn es sich um ein einfaches Madonnenbild handelt, wie die „Madonna mit der Vase", die er mehrfach wiederholt hat (in Bergamo, Augsburg usf.).

Außer Conti und Preda ist Boltraffio für die „Auferstehung" genannt worden. Gian Antonio Boltraffio, der bereits 1467 geboren ist, war von Leonardos Schülern der tüchtigste und kommt ihm besonders nahe, aber zu einer Komposition wie unsere „Auferstehung" war auch er völlig unfähig, wie seine beglaubigten Altartafeln: die „Madonna
Abb. 43 Casio" in Paris von 1500, die „hl. Barbara" von 1502 in der Berliner Galerie und die „Madonna von Lodi" im Museum von Budapest, bald nach 1508, zur Genüge beweisen. Obgleich stark von Leonardo abhängig, sind alle diese Darstellungen nüchtern und phantasielos in der Erfindung und ohne künstlerisches Verständnis im Aufbau; wie wenig sie nach beiden Richtungen mit der „Auferstehung" zu tun haben, beweist die Zusammenstellung dieses Bildes mit seinem Hauptwerk, der „Madonna Casio" im Louvre. Auch Boltraffio schmückte sich gern mit den Federn seines Lehrers: in der „Madonna von Lodi" ist das Christkind fast treu dem Christusknaben in der Grottenmadonna entlehnt, der auch die Felsengrotte ungeschickt nachgebildet ist; und die schwebende Madonna (oder Himmelfahrt Mariä) mit dem, allein erhaltenen, tüchtigen Stifterpaar vor einer felsigen Tallandschaft in der Brera, beweist gerade in ihrer Abhängigkeit von Leonardos „Auferstehung", wie Boltraffio keinerlei Anspruch auf die Erfindung dieses Bildes haben kann. Das-



Abb. 42. Lombardischer Meister, Madonna Sforza.
Mailand, Brera



Abb. 43. Boltraffio, Madonna Casio.
Paris, Louvre.

selbe gilt noch in höherem Maße von Marco d' Oggionos „drei Erz-
Abb. 44 engeln" in der Brera, einem nüchternen, ungeschickten Versuch, für ein ganz verschiedenes Motiv die geniale Komposition seines Meisters zu verwerten, von anderen völlig abweichenden Bildern Oggionos abgesehen. Namen wie Francesco Napoletano (der Leonardos Helldunkel und Färbung der späten Zeit in seinen kleinen Kompositionen geschickter nachzuahmen weiß, als manche reine Lombarden), Bevilacqua, Cesare da Sesto, Gianpietrino u. a., von der Schar der anonymen Leonardo-Nachfolger ganz zu schweigen, braucht man nur zu nennen, um sie sofort als nicht in Betracht kommend abzulehnen. Bramantino, Andrea Solario und Bernardino Luini, die tüchtigsten unter seinen Zeitgenossen in Mailand, sind zugleich auch Leonardo gegenüber viel zu selbständig, um bei einer so leonardesken Komposition an sie zu denken.

Bietet ein solcher Überblick über die an Künstlern und Werken so reiche lombardische Malerschule dieser Zeit neben dem sicheren Beweis, daß keiner dieser Künstler die „Auferstehung" erdacht und



Abb. 44. M. d' Oggiono, Die drei Erzengel.
Mailand, Brera.

komponiert haben kann, zugleich den Nachweis, wie stark auch diese Komposition des Meisters von ihnen ausgebeutet worden ist, so ist auch ein Rückblick auf Leonardos Vorgänger und Meister, auf die Arbeiten Verrocchios und seiner Werkstatt, nicht ohne Interesse für unser Bild. Auch der größte Meister, der genialste Mensch ist ein

Produkt seiner Zeit, verrät selbst in seinen Meisterwerken seine Lehrer und Vorbilder. Zur Zeit, da Leonardo als Gehilfe in der Werkstatt Verrocchios arbeitete, war dieser, wie wir sahen, mit der Ausführung oder Vorbereitung zu seinen meisten und bedeutendsten Werken beschäftigt. Der frühere Schüler lernte weiter daran und bildete unter dem Einfluß dieser Arbeiten als Mitarbeiter dabei seine volle Selbstständigkeit heraus, gab aber bereits vom Eigenen an den Lehrer, half ihm mit Rat und Tat. Unter den Arbeiten, deren Entwürfe und Modelle damals entstanden, befindet sich das Grabmal des Kardinals
Abb. 45 Forteguerri im Dom von Pistoja, zu dem Verrocchio in den Jahren 1474 bis 1476 seine Pläne und Entwürfe der Domopera vorlegte. In dem Marmorkenotaph im Dom freilich erscheint infolge seiner Ausführung durch zwei Jahrhunderte der Charakter des Meisters stark verwischt, aber die flüchtige kleine Tonskizze, die jetzt das Victoria- und Albert-Museum aufbewahrt, gibt uns den Plan des Künstlers frisch und unverfälscht. Hier läßt sich im unteren Teil der Darstellung: in den Gestalten der drei kirchlichen Tugenden, die dem Kardinal den Aufstieg zum Himmel weisen, durch den Glauben an die Erlösung, die darüber im Christus in der Mandorla versinnbildlicht ist, trotz des sehr abweichenden Vorwurfs deutlich die Verwandtschaft mit dem Auferstehungsbild erkennen. Namentlich gilt dies für die Gestalt der Hoffnung. Freilich, so wenig wir Michelangelo des Plagiats beschuldigen können, wenn wir sehen, wie der Christus als Weltenrichter in seinem „Jüngsten Gericht" noch die Erinnerung an den Christus in dem zwei Menschenalter vorher entstandenen, wenige Zentimeter großen „Jüngsten Gericht" auf der Rückseite einer Medaille seines Lehrers Bertoldo verrät: so wenig können wir Leonardo hier die Nachahmung seines Lehrers vorwerfen. Dem jungen Künstler waren die Skizzen seines Meisters, an denen er selbst vielleicht mitarbeitete, noch frisch im Gedächtnis, als er kurze Zeit darauf den Plan zu seiner „Auferstehung" faßte. Er benutzt zwar die großen Linien im Aufbau, aber verarbeitet sie ganz selbständig für sein neues Motiv, übersetzt das Relief ins Malerische, verlegt die Darstellung in die Landschaft, gibt ihr Luft und Licht, hüllt sie in sein eigentümliches Helldunkel und durchdringt dadurch das Motiv mit tiefernster Empfindung und frommer Inbrunst.

Wie Aufbau und Inhalt, so ist auch die Bildung der Gestalten, sind ihre Typen, ihre Zeichnung und Gewandung in der „Auferstehung" durchaus leonardesk; sie sind es in solchem Maße, daß wir fast aus jedem Zug, aus jedem Stoff und jeder Gewandfalte nicht nur den Meister, sondern auch die Zeit, in der das Bild entstand, bestimmen können; alle Einzelheiten sprechen für Leonardo und für die Zeit seines

ersten Aufenthaltes in Mailand. Alle drei Gestalten, jede für sich bedeutend und doch ganz aufeinander berechnet und zusammengestimmt, sind echte leonardosche Geschöpfe, als Typen, in ihrer vollplastischen Wirkung wie in ihrer Zeichnung und Durchbildung. Den prächtigen Kopf des jugendlichen Diakons kennen wir aus den schönen Jünglings- Abb. 14
köpfen in einer Reihe von Federzeichnungen aus dem Ende der siebziger



Abb. 45. Verrocchio, Ausschnitt aus dem Tonmodell zum Forteguerri-Grabmal. London, Victoria- und Albert-Museum.

und dem Anfange der achtziger Jahre, aber er erscheint hier reifer. Auch in der Lucia zeigt sich der charakteristische jugendliche Frauentypus Leonardos weiter vorgeschritten; ihre volleren Formen sind denen der Mona Lisa und der Frauen in der „Anna Selbdritt", namentlich im Londoner Karton, schon näher als den schlanken Jungfrauengestalten in den frühen Verkündigungen und Madonnen, selbst in der Grottenmadonna. Der deutlich betonte Knochenbau in der Modellierung von Hals und Schultern ist begründet durch die Haltung und die plötzliche starke Wendung des Kopfes. Die Köpfe beider Gestalten

haben die für Leonardo und nur für ihn charakteristische Profilstellung bei der man noch ein Stück von der andern Gesichtshälfte sieht oder doch ahnt; dasselbe gilt von der Zeichnung und Haltung der Hände. Bei der Lucia ist ihre Haltung genau wie sie der Meister selbst in seinem „Malerbuch“ fordert, wie wir sie in der Mona Lisa und in verschiedenen Zeichnungen sowie beim Philippus im „Abendmahl“ wiederfinden. Der Ausdruck des hl. Leonhard zeigt in der Bewegung wie in der Empfindung jenes selbstverlorene Aufgehen in begeisterter Andacht, das mit der strahlenden Schönheit der Formen in so glücklicher Weise vereinigt erscheint, wie es wohl nur Leonardo in den Gestalten seines „Abendmahls“ gelöst hat. In der hl. Lucia ist die ernste Begeisterung des hl. Diakons zu liebevollster Hingabe gesteigert. Von ganz besonderem Geschmack ist die Anordnung ihres zurückgekämmten Haars, das von einem leichten Schal, der über die Schulter nach vorn fällt, zusammengehalten wird, und von dem in der stürmischen Bewegung einzelne Strähnen sich losgelöst haben und nach hinten flattern. Durchaus eigentümlich für Leonardo ist die, wie ein Kronenzopf wirkende, aber über der Stirn vom Scheitel aus nach beiden Seiten gelegte Flechte. Wie hier bei der Lucia, so finden wir sie in der „Madonna
Abb. 8 Benois“ der Eremitage und schon in der Münchener Madonna, während sie meines Wissens bei keinem anderen Künstler der Zeit vorkommt.

Die Gestalt Christi ist die einzige, die auf den ersten Blick fremdartig anmutet, wohl nur, weil sie ganz neu und überraschend ist. Die Auferstehung war bisher so aufgefaßt, daß Christus auf oder vor dem Grabe stehend oder in der Luft ruhig darüber schwebend dargestellt wurde. Das widerstrebte Leonardo in seinem Wirklichkeitssinn, seinem Streben, dem Wesen aller Dinge auf den Grund zu gehen. Das Fliegen und der Wunsch, dem Menschen die Luft zu erobern, war ja eines der den großen Physiker besonders bewegenden Probleme. Die Bewegung des Fliegens dachte er sich dem Schwimmen ähnlich; er hat daher den Erlöser dargestellt, wie er aus dem Marmorgrabe heraus in schraubenartiger Schwimmbewegung, die Siegesfahne in der erhobenen Linken, mit der Rechten rasch nach aufwärts hinaussteuert, das verklärte Antlitz nach oben richtend. Gerade an diesem hat man Anstand genommen, weil es von dem Christus auf dem Abendmahl und der Zeichnung dazu in der Brera wesentlich abweiche. Aber haben wir heute überhaupt noch ein Urteil über den Christuskopf im Fresko oder in der Zeichnung, wo doch beide Ruinen sind und die Zeichnung als Original von Leonardo keineswegs gesichert ist! Wir besitzen jedoch eine unzweifelhaft echte, treffliche Silberstiftzeichnung eines Christuskopfs in der Akademie zu Venedig, die zwar die Studie zu einem

kreuztragenden Christus ist, aber in den Formen bis ins einzelne und in der Anordnung und Zeichnung des Haars so sehr mit dem Kopf des Christus auf der „Auferstehung“ übereinstimmt, daß dieser fast gleichzeitig nach demselben Modell entworfen sein muß. Nur im Ausdruck sind beide Köpfe, dem grundverschiedenen Motiv entsprechend, wesentlich verschieden; während in der Zeichnung der Akademie die Züge durch den Schmerz, so zart er angedeutet ist, verschärft und herber erscheinen, haben sie im Bilde einen überirdischen Glanz.



Abb. 46. Leonardo, Kreuztragender Christus. Silberstiftzeichnung. Venedig, Akademie.

Der für Leonardo so charakteristische Geschmack und Schönheitssinn, wie ihn die Gestalten der „Auferstehung“ bekunden, ist vielleicht am sinnfälligsten in ihrer Gewandung. Die Stoffe, ihre Behandlung und Faltenbildung, das Auflagern der Gewänder auf dem Boden — alles das ist kaum in einem der wenigen allgemein anerkannten Gemälde des Meisters so ausgeprägt leonardesk, so geschmackvoll und prächtig wie gerade in der „Auferstehung“. Das Bild steht darin der Pariser „Madonna in der Grotte“ noch besonders nahe; beide schließen sich in der Behandlung der dicken Stoffe und ihrer Falten noch den frühen Florentiner Bildern an, in denen sich der Meister in der Freude an der Lagerung und Durchbildung der Stoffe und ihrer Falten gar nicht genug tun kann. In dem Londoner Exemplar der Grottenmadonna tritt diese Lust daran schon mehr zurück; in dem Karton der „Anna Selbdritt“ in der Londoner Akademie sind die Stoffe leichter, sie bilden daher mehr flüssige Längstfalten und stoßen kaum noch auf dem Boden auf. Der rotbraune Sammetmantel der hl. Lucia mit seinem sahnefarbenen Futter ist in seiner Anordnung, im Auflagern auf dem Boden wie in der

Stoffbehandlung und Färbung dem Sammetmantel des Engels auf der Grottenmadonna in Paris sehr ähnlich. Neu und ohne Gegenbeispiel bei Leonardo ist dagegen das blass grünlich-blaue geblümte Stoffkleid, während wir den weiten, oben mit einem roten Bändchen abgebundenen
Abb. 2 u. 4 Ärmel schon in der großen Verkündigung in den Uffizien finden. Auch der Kopfschleier, bald im Haar verschlungen und von dort herabfallend, bald über die Schultern gelegt, ist fast allen seinen Frauengestalten von der „Verkündigung“ bis zur „Anna Selbdritt“, von der Ginevra de' Benci bis zur Mona Lisa gemeinsam.

Für die Gewandung des hl. Leonhard haben wir keine Parallele beim Meister; ist sie doch die durch den Beruf gegebene Tracht, einen anderen Diakon hat er aber weder gemalt noch gezeichnet. Doch ist gerade das steife Ordensgewand von grobem, tief sahnefarbenem Stoff von einer Großzügigkeit in der Anordnung der Falten, ganz besonders in den weiten Ärmeln, die selbst in den anerkannten Hauptwerken Leonardos kaum ihresgleichen hat. Besonders kunstreich ist auch das windbewegte Leichentuch von feinstem Damast, das den Körper Christi umflattert. Deutlich sieht man, wie der Künstler das Laken über einen liegenden Mannekin gelegt, an den Ecken befestigt und dem starken Zuge ausgesetzt hat. Das Printroom des British
Abb. 47 Museum besitzt eine sorgfältige Silberstiftzeichnung, welche die größte Ähnlichkeit hat mit dem oberen fliegenden Teil des Leichentuchs. Diese mit der rechten Hand gezeichnete treffliche Kopie eines Schülers weicht von der Ausführung im Bilde wesentlich ab; das spricht aber für Leonardos Erfindung und nicht dagegen; denn von allen seinen Gewandstudien ist mir keine bekannt, die der Meister für eines seiner Bilder
Abb. 47 a treu benutzt hätte. Noch wichtiger als Beweis für die Bestimmung unseres Bildes als Leonardo ist die flüchtige kleine Federzeichnung nach der hl. Lucia, die sich im Skizzenbuch des Cesare da Sesto in der Sammlung Pierpont Morgan befindet. Daß sie eine Kopie nach dem Bilde und nicht etwa ein Originalentwurf dieses Leonardo-Schülers ist, zeigt ihre Minderwertigkeit neben dem Gemälde.

Für Leonardo und nur für diesen sprechen ganz besonders auch Färbung und Beleuchtung im Bilde, sowohl in der allgemeinen Wirkung wie im einzelnen. Die Verteilung der Farbenmassen ist insofern eine ganz ungewöhnliche, als die Lokalfarben nur auf der einen Seite des Bildes, bei der hl. Lucia, stark zur Geltung kommen konnten, da der hl. Leonhard sein sahnfarbenes Diakonenwand trägt und der Auferstandene mit dem weißen Leichentuch umhüllt ist. Aber diese schwierige Aufgabe hat der Künstler meisterhaft gelöst, indem er die Gestalt der Lucia in das stärkste Halbdunkel gehüllt und dadurch die



Abb. 47. Silberstiftzeichnung nach Leonardo. Gewandstudie.
London, British-Museum.

Farben ihres Kostüms sehr abgetönt hat, während er andererseits das blaßgelbliche Gewand des Diakonen durch die starke Beleuchtung sowie durch ein reiches Muster von kleinen blaßblauen und braunroten Blümchen farbig belebt und den Sammetkragen wie die helle Plagula und die Stola mit kräftigen rötlichen Mustern versehen hat. Wenn er die Gestalt des Auferstandenen mit dem weißen Leichentuch, das er im Aufschwung aus dem Grabe mit sich gezogen hat, verhüllt und umflattert darstellt, so lenkt er dadurch den Blick des Beschauers sofort auf die lichte Hauptfigur seiner Darstellung. Dabei hat er es aber zugleich verstanden, den wie Seide glänzenden, feinen weißen Leinenstoff mit

seinen kunstvoll gelegten tiefen Falten durch die mannigfache Beleuchtung und den Übergang der Gestalt aus dem Halbdunkel der Felswand in die helle kalte Luft in unendlich feiner Weise farbig zu beleben, warme goldige Lichter unten kalten bläulichen Lichtern oben gegenüberzustellen, grünliche, bräunliche und schwärzliche Töne in den Schattenpartien abwechseln zu lassen. Eine ähnlich reiche Skala farbiger grüner und brauner, von der Beleuchtung bedingter Töne zeigt die Wand der Basaltfelsen mit ihren verfilzten braungrünen Mooskuppen, vor der die Gestalt der Lucia weich und tieffarbig sich abhebt. In ähnlicher Weise setzt sich das helle Licht, das auf Kopf und Arme des hl. Leonhard fällt, in dem breiten Flußlauf fort, der sich über der Figur bis weit in die blauen Berge hineinzieht. Der farbige Mittelpunkt des Bildes ist der kräftig rote, schwärzlich geäderte Veroneser Marmor des Sarkophags, der den Hauptakkord für die Farbenstimmung im Bilde angibt, mit dem die übrigen warmen rötlichen, rotbraunen, braunen und gelblichen Farben ebenso fein zusammenstimmen, wie die kalten bläulichen und grünlichen Farben in feinste Opposition dagegen gesetzt sind. Freilich kann das Bild nicht eigentlich als koloristisch gelten, wie überhaupt kein Bild Leonardos, aber es ist durch die Zusammenstellung und Abtönung der Farben im Helldunkel ein farbiges Meisterwerk eigener Art.

Die Landschaft, die in der „Auferstehung" für den Aufbau wie für die Stimmung und Färbung eine so bedeutende Rolle spielt, ist im wesentlichen schon in der „Taufe" vorgebildet, wie sie Leonardo umzugestalten begonnen hat: auch hier finden wir schon die Felskegel vorn rechts und die weite Flußlandschaft, in die man links herabblickt; und diese Motive kommen ähnlich bis in die späte Zeit des Meisters
Abb. 71 vor. Die Schichtung des Basaltfelsens in der „Auferstehung" ist fast die gleiche wie auf dem Hieronymusbilde des Vatikans. Die einzelnen Basaltkegel sind mit einer Treue und einem Verständnis wiedergegeben, Beleuchtung und Färbung sind von einem Reichtum und einer Feinheit, deren nur ein so strenger Beobachter der Natur wie Leonardo fähig war.

Stimmt so alles zusammen, um die „Auferstehung" als Werk Leonardos und zwar als eine treffliche Schöpfung desselben zu sichern, so bleibt doch die eine Frage noch zu beantworten: ist das Bild auch eigenhändig vom Meister oder mit Hilfe von Schülern ausgeführt, oder ist es von Schülern nach einem Karton Leonardos gemalt worden? Ganz eigenhändige Ausführung ist gewiß ausgeschlossen; sehen wir doch, daß nach der Zeit, als er noch als Geselle in der Werkstatt seines Lehrers malte, nur einige Porträts und wenige als Untermalung unfertig gelassene Tafeln als völlig eigenhändige Arbeiten gelten dürfen. Auch

der anderen Annahme, daß der Meister einen Karton gezeichnet und die ganze Ausführung danach Schülern oder einem einzelnen Schüler — etwa Boltraffio, wie Wilhelm Suida annimmt — überlassen hätte, widerspricht die Behandlung. Wölfflin, der das Bild auch in der Komposition dem Boltraffio zuzuweisen scheint, führt dafür an, daß der Vorhang hinter der Madonna in der National Gallery, wohl dem besten und eigenartigsten Bilde des Künstlers, mit ähnlich stilisierten Blumenmustern dekoriert sei, wie sie die Gewänder der beiden Heiligen in der „Auferstehung" zeigten. Aber die Muster auf diesem Gemälde Boltraffios sind ungeschickt groß und mager und erscheinen wie mit der Schablone aufgetragen; im Gewand des hl. Leonhard und im Kleid der hl. Lucia sind sie dagegen klein und geschickt nach der Fältelung verkürzt. Schon daraus allein könnte man schließen, daß der Meister den Schüler (und wäre es selbst der tüchtigste von allen, Boltraffio) bei der Ausführung beaufsichtigt und verbessert haben müßte; das beweist aber vor allem die Behandlung und Färbung des ganzen Bildes. Durchaus eigentümlich für Leonardos eigenhändige Malerei ist das außerordentlich feine, regelmäßige Craquelé, das namentlich bei starker Beimischung von Weiß — hier besonders im Fleisch und im Leichentuch — seine Farben bedeckt, indem es die Haut wie porös, das Linnen als feines Gewebe erscheinen läßt. Das unfertige, aber in einzelnen Teilen, wie namentlich im Kopf, doch schon weit vorgeschrittene Gemälde des hl. Hieronymus bietet besonders gute Gelegenheit, den Meister im Anfang seiner Mailänder Zeit bei der Arbeit zu beobachten. Auf der über schwarzer Grundierung dünn angelegten bräunlichen Untermalung hat er die Zeichnung flüchtig mit dem Pinsel aufskizziert und die Modellierung durch verschiedene Lagen dünnflüssiger Farben stückweise der Vollendung näher gebracht. Wir erfahren durch Äußerungen von Zeitgenossen, daß der Künstler seine Farben, Firnisse und Öle selbst bereitete und besondere Sorgfalt und viel Zeit darauf verwandte. Daher ist seine, von ihm erfundene und immer vervollkommnete Ölmalerei, rein technisch betrachtet, die delikateste und solideste, von keinem andern Italiener erreichte. Das beste und sicherste Zeugnis dafür ist das Bildnis der Mona Lisa, das, wie es als ganz eigenhändig anerkannt ist, im Wesentlichen auch als fast vollendet gelten darf. Gerade mit diesem Bild hat die „Auferstehung" die gleiche Technik, die gleiche Sorgfalt und die ähnliche Färbung gemein, soweit nicht Übermalung, Verputzen, Nachdunkeln und Durchwachsen gewisser Farben (wie das Eisenviolett im Kopf der Lucia) den ursprünglichen Zustand des Bildes geschädigt haben.

Eine genaue Prüfung führt zu dem Ergebnis, daß die Ausführung in der Hauptsache von Leonardo selbst herrührt, daß er aber Schüler

unter seiner Aufsicht zur Mitarbeit herangezogen haben wird, und daß Boltraffio besonders dabei beteiligt gewesen zu sein scheint. Nach allem, was wir vom Künstler wissen, wird ja schon durch den außerordentlichen Umfang und die ungewöhnliche Durchbildung des Bildes die Annahme ausgeschlossen, daß er allein es ausgeführt haben könne. Das gilt aber, wie wir sahen, ausnahmslos vor allen den wenigen ausgeführten großen Tafelbildern, die noch vom Meister auf uns gekommen sind, von der „Anna Selbdritt" wie von den beiden Exemplaren der Grottenmadonna. So gut wie diese hat also auch die „Auferstehung" Anrecht darauf, als Leonardos Werk anerkannt zu werden.

Die Entstehung des Bildes fällt, in die Zeit des ersten Aufenthalts in Mailand, wenn auch — wie die mit der Jahreszahl 1478 versehene Zeichnung zum Kopf des hl. Leonardo beweist — der Plan zu der Komposition schon in die ersten Jahre seiner selbständigen Tätigkeit in Florenz fällt. Beschäftigten den jungen Künstler doch damals, wie wir
Abb. 38 sahen, schon fast alle Kompositionen, an deren Ausführung er, wenn überhaupt, erst sehr viel später heranging. Die „Auferstehung" verdankt diese Entstehung in der mittleren Zeit von Leonardos Tätigkeit die Vereinigung beziehungsweise den Übergang von Eigentümlichkeiten seiner früheren zu solchen der späteren Werke. Wir beobachten darin das Fortschreiten von schlanken zu großen, volleren Formen, von ausschließlich großen, knittrigen Falten schwerer Gewänder zu leichteren Stoffen mit kleineren Parallelfalten, von leuchtenden Lokalfarben bei einfachem Tageslicht zu tiefgetönten, unbestimmten Farben bei starkem Helldunkel und schwärzlichen Schatten.



Abb. 47a. Ces. da Sesto, Zeichnung nach Leonardos hl. Lucia in der „Auferstehung".

III

LEONARDOS BILDNISSE

AUS DER ZEIT SEINES ERSTEN AUFENTHALTS IN MAILAND

Die großen Aufgaben der verschiedensten Art, nicht nur künstlerische, mit denen Leonardo nach seiner Übersiedlung nach Mailand im Winter des Jahres 1482 auf 1483 betraut wurde, werden ihm dort jahrelang keine Zeit zur Ausführung von Porträts gelassen haben, selbst wenn er Neigung dazu gehabt hätte. Die Bildnisse, die ihm als Werke seines ersten siebzehnjährigen Aufenthalts in Mailand bis in die neuere Zeit anstandslos zugeschrieben und als solche besonders bewundert wurden: der „Musiker“ und die „junge Dame im Profil“ in der Ambrosiana, die „junge Dame mit dem Hermelin“ in der Sammlung Czartoryski in Krakau und die sogenannte Belle Ferronière im Louvre, sind schon nach ihrer Tracht charakteristische Bildnisse Mailänder Persönlichkeiten aus der Zeit des Lodovico Sforza, etwa um das Jahre 1490. Seit Morelli, mit seiner — zum Teil verfehlten und selbst unheilvollen — Kritik der lombardischen Schule zur Zeit von Leonardos Aufenthalt dort, diese Bildnisse sämtlich Leonardo abgesprochen und untergeordneten lombardischen Malern gegeben hat, hat sie lange kaum jemand dem großen Florentiner noch zuzuschreiben gewagt. Die beiden Bilder der Ambrosiana hatte Morelli dem Ambrogio Preda zugeschrieben, unter dessen Namen sie auch Seidlitz in seinem ausführlichen Aufsatz über diesen Maler im Österreichischen Jahrbuch aufführte, und der seither fast allgemein angenommen zu sein schien. Der Druck, den Morelli ausübte, hatte die Bewunderer dieser Bilder zum Schweigen gebracht, aber sie doch keineswegs überzeugt, selbst nicht die nächsten Kunstfreunde Morellis in Mailand. Der treffliche Restaurator Luigi Cavenaghi sagte noch kurz vor dem Kriege: man glaube ja jetzt Beweise zu haben, daß die beiden Bilder der Ambrosiana nicht von Leonardo gemalt seien; über das weibliche Profilporträt wage er sich nicht bestimmt zu äußern, aber daß auch der „Musiker“, den er bei der Reinigung so gut habe studieren können, nicht von Leonardo sein solle, wolle ihm nicht in den Sinn. Und Senator Luca Beltrami, dessen rastlosem Eifer die Gründung der für die Leonardo-Forschung höchst verdienstvollen „Raccolta Vinciana“ zu danken ist, hat von jeher sehr energisch alle Angriffe auf die alte Benennung der Bilder abgelehnt. Jetzt mehrt sich der Widerspruch dagegen, wie namentlich das neueste Buch von A. Schiaparelli „Leonardo Ritrattista“ und W. Suidas Aufsätze über Leonardo und seine Schule in den „Monatsheften“ beweisen.

Freilich, manches scheint gegen die Benennung dieser Bilder als Werke Leonardos zu sprechen. Vergleicht man das mehr als ein Jahrzehnt früher in Florenz entstandene Bildnis der Ginevra dei Benci in der Galerie Liechtenstein, namentlich in der Rekonstruktion mit den Händen wie ich sie früher nachzuweisen suchte, so können in der Tat Zweifel

auftauchen, ob die alte Benennung jener Bildnisse als Werke Leonardos wirklich berechtigt war. In jenem Porträt der Ginevra — wie in der Marmorbüste im Bargello, deren Entwurf wir gleichfalls dem jungen Leonardo zuzuschreiben suchten — hatte dieser gerade in der Stellung seines Modells in dreiviertel Vorderansicht, und mit beiden, besonders liebevoll behandelten Händen, im Gemälde auch durch die Anordnung vor der Landschaft das Porträt auf eine ganz neue, wesentlich höhere Stufe gehoben. Denselben Charakter hat das allein ganz gesicherte Porträt des Meisters, die etwa drei Jahrzehnte später entstandene Gioconda im Louvre. Dagegen sind die beiden Bildnisse der Ambrosiana vor dunkeln Grund gesetzt; die junge Dame ist rein im Profil und ohne Hände abgebildet, und auch der „Musiker“ ist nur mit einer kaum über den Rand der Tafel herausragenden Hand, die ein Notenheft hält, dargestellt. Lassen sich trotz solcher auffallenden Verschiedenheiten diese Bildnisse als Werke Leonardos aufrechterhalten? Urkunden haben wir über keines der Bilder, nicht einmal die Namen der Dargestellten konnten bisher mit einiger Wahrscheinlichkeit festgestellt werden. Daß Leonardo damals in Mailand Bildnisse malte, ist freilich beglaubigt; die Geliebte Lodovicos, Cecilia Gallerani, wie deren Nachfolgerin in der Gunst des Herzogs, Lucrezia Crivelli, hat er gemalt, aber ob beide Bildnisse oder eines von beiden noch erhalten ist, oder ob wir sie etwa gar in jenen erhaltenen Frauenbildnissen zu erkennen haben, ist wieder nicht nachzuweisen. Wir sind daher für die Bestimmung des Künstlers ausschließlich auf Stilkritik angewiesen, und das ist, namentlich bei Bildnissen, eine üble Sache.

Der „Musiker“ in der Ambrosiana, der früher unter anderen Namen auch den des Herzogs Lodovico führte, hat die Bezeichnung als Musiker erst bekommen, seitdem neuerdings bei einer Reinigung des Bildes die Hand mit dem Notenblatt unter der Übermalung des unteren Teils des Bildes freigelegt worden ist. Wie die Hand nur angelegt ist, so sind auch andere Teile des Bildes noch unvollendet, ist namentlich der helle Pelzbesatz des Mantels nur ganz flüchtig und dünn in hellgelber Farbe untermalt. Schon der unfertige Zustand des Bildes gemahnt an Leonardo; welcher andere Künstler hätte damals wohl ein Bild, zumal ein Porträt, unfertig stehen lassen, während wir von Leonardo wissen, daß er seine Bilder fast nur gezwungen vollendete! Doch bessere Gründe noch rechtfertigen die alte Benennung. Die Farben des Bildes sind die uns von Leonardos früherer Zeit her bekannten, wie wir sie aber auch noch in den beiden Exemplaren der „Grottenmadonna“ finden: ein kräftiges Braunrot in der Kappe, Schwarz im Rock, dunkles Blau im Mantel und helles Gelb in der Untermalung des Pelzbesatzes vor

tiefschwarzem Grund. Die kräftigen Lokalfarben sind durch das starke Helldunkel, das dem Kopf volles Relief gibt, gemildert. Zeichnung und Modellierung sind besonders tüchtig im Gesicht, das schon am weitesten ausgeführt ist. Die Modellierung der Augen, von Mund und Nase in ihren schwierigen Verkürzungen sind durchaus des Leonardo würdig und den Bildnissen eines Preda oder Boltraffio weit überlegen. Trefflich angelegt ist

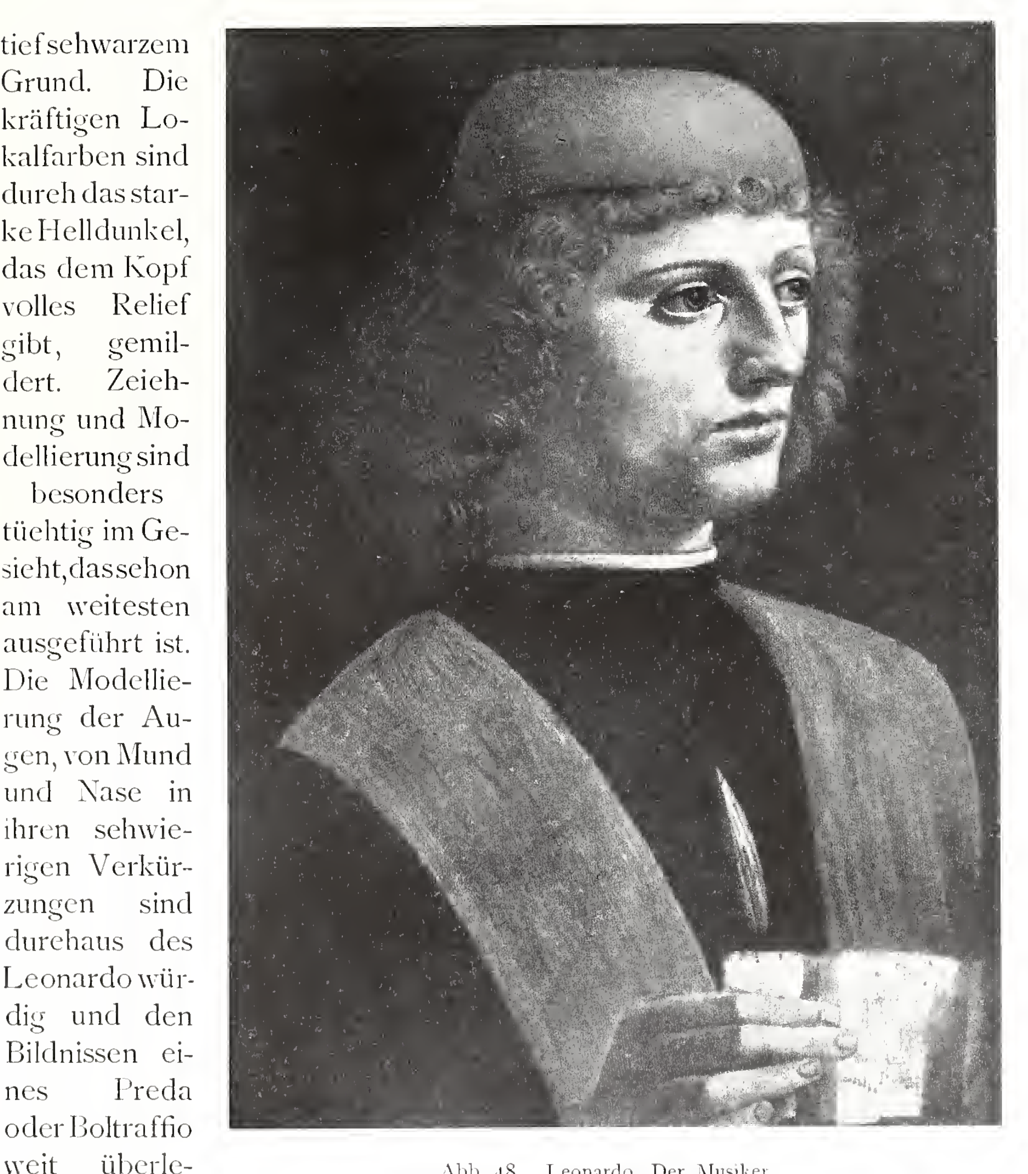


Abb. 48. Leonardo, Der Musiker. Mailand, Ambrosiana.

auch das dichte braune Lockenhaar, das nach den Wangen zu schon ausgeführt ist, ähnlich wie im Engel der Louvre-Madonna. Die Art, wie die rechte Hand mit dem Notenblatt nur wie ein erster Versuch angedeutet ist, finden wir ganz ähnlich auf der „Dame mit dem Hermelin" in der Sammlung Czartoryski zu Krakau, wo der linke Unterarm, auf dem das Tierchen ruht, nur ganz flüchtig in der Masse angedeutet ist.

Schiaparelli glaubt in diesem Bildnis des „Musikers" einen gewissen Einfluß von Antonello zu erkennen, der ja im Frühjahr 1476 von

Venedig auf Veranlassung des Herzogs Galeazzo Maria Sforza nach Mailand berufen wurde. Adolfo Venturi, der den „Musiker" zwar nicht anerkennt und sogar für minderwertig erklärt, hatte schon vorher im allgemeinen einen Einfluß des Sizilianer Malers auf Leonardo festzustellen gesucht. Dies ist keineswegs unmöglich. Antonello hatte in der kurzen Zeit seines Aufenthaltes in Oberitalien während der Jahre 1475 und 1476 auf die Malerei, namentlich in Venedig einen außerordentlichen Einfluß geübt; nicht nur dadurch, daß er die Künstler mit der Ölmalerei, wie er sie selbst in der Eyck-Schule gelernt hatte, vertraut machte: auch durch seine großen künstlerischen Qualitäten, sein Helldunkel und seine Betonung der Landschaft hatte er auf die Venezianer starken Eindruck gemacht. Selbst Leonardo, der in der Werkstatt Verrocchios eine ganz ungewöhnliche Selbständigkeit sich gewahrt und eine eigene Art der Ölmalerei ausfindig gemacht hatte, wird doch an den Gemälden Antonellos mit ihrer unbestechlichen Wiedergabe der Individualität und der köstlich vertriebenen, delikaten Malweise, die etwas ganz Neues für die Italiener war, nicht gleichgültig vorübergegangen sein. Aber wesentlich war dieser Eindruck, den Antonellos Bilder auf Leonardo geübt haben könnten, jedenfalls nicht; wir sehen, daß weder seine Malweise, wie er sie in Florenz gefunden und ausgebildet hatte, noch seine Auffassung in dieser Zeit eine stärkere Veränderung aufweist.

Mehr noch als in diesem Bildnis müßte Leonardo in dem Profilporträt der jungen Dame — nach Müller-Waldes Vermutung der „Madame Bianca", einer natürlichen Tochter Lodovicos, deren Bildnis 1491 beim Künstler bestellt wurde, während neuerdings Luca Beltrami es
Abb. 49 wieder als Bildnis der Cecilia Gallerani anspricht, deren Bildnis von der Hand Leonardos Isabella d' Este in einem Briefe von 1498 erbat, — den lombardischen Anforderungen an die Porträtdarstellung nachgegeben haben, wenn wir ihm dieses köstliche Bildnis mit Recht zuschreiben, das heute fast allgemein als Werk des Preda gilt. Hier scheint nicht nur der schwarze Grund, sondern vor allem die reine Profilstellung für Leonardo ungewöhnlich. Allein auch die urkundlich als seine Arbeit beglaubigten Stifterbildnisse von Lodovico, seiner Gattin und ihren beiden Söhnen unter dem Kreuzigungsfresko von Donato da Montorfano im Refektorium von S. Maria delle Grazie — heute freilich kaum noch in Schattenrissen erhalten — zeigen sämtliche Dargestellte in reinem Profil. Hier kann also nur die Qualität entscheiden, und über Qualität gehen leider die Ansichten gerade der Kunstforscher oft sehr weit auseinander; auch in bezug auf dies Profilbildnis der Ambrosiana, das bald als eine Meisterleistung, der sich weniges an die Seite setzen läßt, bald als Arbeit eines lokalen Künstlers zweiten oder dritten Ranges

hingestellt wird. Richten sich doch die Qualitätsurteile nur gar zu leicht nach vorgefaßten Ansichten. Bei mir hat sich die Bewunderung für dieses Bild nicht geändert, seitdem ich es zuerst durch eine Photographie kennen lernte, die mir mein Kollege in Waagens Vorlesungen in Berlin 1866 bis 1867 Gustav Frizzoni als schönstes Schmuckstück der Sammlungen seiner Vaterstadt Mailand verehrte. Gewiß ist es richtig, daß Preda, dank seinem Zusammenarbeiten mit Leonardo am Altar für San Francesco, dem Vorbild des großen Florentiners in seinen besten Arbeiten sich wenigstens nähert, wie namentlich im Profilporträt der Bianca Maria Sforza als Braut Kaiser Maximilians, jetzt in der Sammlung Joseph E. Widener in Philadelphia, von dem er verschiedene Wiederholungen anzufertigen hatte. Nach solchen Bildnissen, wie sie der Hof der Sforza verlangte, hatte sich zweifellos selbst Leonardo bis zu einem gewissen Grade zu richten; war doch Preda schon vor Leonardos Ankunft zum Hofbildnismaler Lodovicos ernannt worden, behielt diese Stellung und war darin viel beschäftigt, bis die Franzosen 1499 der Herrschaft Lodovicos ein Ende machten. Daß der Fürst aber in seinen künstlerischen Anforderungen sehr eigenwillig war, mußte Leonardo häufig genug erfahren;

Abb. 54



Abb. 49. Leonardo, Profilbild einer jungen Dame.
Mailand, Ambrosiana.

mußte er sich doch selbst von den Brüdern der Konzeption die Mitarbeit der Brüder Preda und die Einfügung seiner Madonna in ein Altarwerk von altmodischem lombardischen Stil gefallen lassen. Es erscheint daher sehr wahrscheinlich, daß auch die Bildnisse von Lodovicos Freundinnen, die Leonardo damals zu malen hatte, ähnliche der herkömmlichen lombardischen Mode sich anschließende Bildnisse waren. Vor Predas Bildnissen — selbst den besten, zu denen das allein bezeichnete von
Abb. 55 Kaiser Maximilian aus dem Jahre 1502 nicht gehört — ist unser Bild ausgezeichnet durch die feinere Modellierung des Fleisches, den zarten Ausdruck in den kräftig geröteten Lippen, durch den wärmeren Ton nnd die außerordentlich delikate Zeichnung. Charakteristisch sind für Leonardo auch die Farben des kräftigen rotbraunen Kleides, des kastanienbraunen Haares und des tiefschwarzen Überkleides mit der echt leonardesken Einfassung in Bandverschlingungen, wie des gelblichen Bandes im Haarnetz. Im Mundwinkel und in den Augen ist ein leichtes Lächeln angedeutet, wie es für Leonardos spätere Zeit so bezeichnend ist. Um zu völliger Klarheit über den Meister des Bildes zu kommen, wäre es dringend wünschenswert, daß es einmal — wie es durch Cavenaghi mit dem Porträt des „Musikers“ so erfolgreich ausgeführt ist — vorsichtig gereinigt würde, da der Hintergrund sowohl wie die Haare, namentlich am Oberkopf unter dem Perlennetz, Übermalungen aufzuweisen scheinen. Daß die Dargestellte, wenn nicht Lodovicos Tochter Bianca, so doch eine diesem ganz nahestehende Persönlichkeit war, geht schon daraus hervor, daß der außerordentlich reiche Schmuck die charakteristischen Fassungen des Hofjuweliers von Lodovico zeigt, wie sie am Schmuck auf den Bildnissen der Bianca Maria und anderer Damen des damaligen Hofes von Mailand fast übereinstimmend vorkommen.

Ein anderes Damenbildnis, von der Kritik ebenso heftig zwischen Leo-
Abb. 50 nardo und seinen Nachahmern in Mailand hin und her geworfen (jetzt meist gleichfalls Preda zugeschrieben), die „Dame mit dem Hermelin“ im Czartoryski-Museum zu Krakau, muß fast gleichzeitig, im Anfang der neunziger Jahre, am Hofe in Mailand entstanden sein. Das beweist, wie Schiaparelli überzeugend nachgewiesen hat, die gleiche spanische, durch Isabella von Arragon bei ihrer Vermählung mit Gian Galeazzo Sforza 1489 über Neapel nach Mailand eingeführte Tracht: das glatt anliegende Haar mit dem lang über den Rücken fallenden Schopf, der weite Halsausschnitt, die am Kleide besonders angehefteten Ärmel und der ärmellose leichte Mantel, der nur über der linken Schulter hing. Schon zehn Jahre später trat nach dem Einfall Ludwigs XII. und mit der französischen Besatzung Mailands auch die französische Tracht



Abb. 50. Leonardo, Dame mit dem Hermelin.
Krakau, Museum Czartoryski.

an die Stelle der spanischen Mode, für welche dies Czartoryskische Bildnis ein rechtes Schulbeispiel ist.

Für Leonardo als den Maler dieses Bildes spricht auch hier schon ein äußeres Zeichen, das bei keinem anderen Maler der Zeit, am wenigsten bei einem der Lombardei, zutrifft: das Bild ist unfertig. Der linke Unterarm mit der Hand ist kaum als rohe Masse angelegt; auch sonst ist die letzte Hand des Künstlers wohl nur an Gesicht, Hals und linke Schulter

des jungen Mädchens und den Oberkörper des Hermelins gelegt. Die Dargestellte ist stehend, fast in halber Figur genommen; der Körper ist etwas nach links gewendet, der Kopf in rascher Bewegung stark nach rechts gedreht, wohin sich auch der klare Blick der braunen Augen richtet. Diese ganz eigenartige Anordnung, das Geschick und der Geschmack, mit dem die starke Bewegung unauffällig angedeutet ist, die meisterhafte Zeichnung und Modellierung, die unübertreffliche Wiedergabe des Stofflichen (namentlich auch im Tierfell), das feine Helldunkel, die Farben: das Braunrot des Kleides, ein blasses Blau des Mantels und das helle Gelb der Einfassung des Kleides — alles das verrät den Meister Leonardo. Niemand konnte damals so malen, so sehen und empfinden. Den Hals, den Ansatz der Brust, die Reflexlichter auf der beschatteten Seite des Halses und die Art, wie durch die Kette von dunkeln Holzperlen die Modellierung des Halses noch gehoben wird, so daß man den Atem des lebendigen kleinen Persönchens zu sehen glaubt, hat der Künstler mit größter Frische und Delikatesse wiedergegeben. Man vergleiche damit die Ausführung von ähnlichem Beiwerk in Predas gesicherten Bildern, etwa die Ordenskette und die Haare in seinem Bildnis Maximilians von 1502 oder die Locken, Flügel und Instrumente der beiden Engel in den Seitenbildern zur Grottenmadonna in London: neben der Meisterschaft in der Durchbildung allen Details in diesem Krakauer Bilde ist Predas Ausführung geradezu stümperhaft. Der echte Leonardo verrät sich auch in Nebensachen, wie den phantasievollen Bandverschlingungen auf dem Besatz des Kleides und der breiten Bordüre daneben, die den zierlichen Verknotungen im Besatz des Kleides der Gioconda ganz ähnlich sind. Auch hier laufen gleich zwei solche Einfassungen nebeneinander her; größer kommen sie auch auf dem Mantel der Dame im Profil in der Ambrosiana vor. Besonders meisterhaft ist das Hermelin wiedergegeben, das Leonardo nach einem Frettchen malte, da er ein Hermelin nicht kannte. Kein Meister, selbst ein Dürer nicht, hat damals ein Tier so naturwahr, so treu bis auf jedes kleine Härchen gezeichnet, so trefflich charakterisiert und so delikat gemalt; und doch hat unter dieser kostbaren Kleinmalerei das Bildnis der jungen Dame in keiner Weise an Bedeutung eingebüßt. Wie die Gioconda, wie Ginevra dei Benci, so ist auch die Dame mit dem Hermelin ganz schmucklos; der Künstler wußte seine Modelle offenbar zu überreden, daß ihre Schönheit ihr bester Schmuck sei; nur bei der fürstlichen Dame in der Ambrosiana durfte er sich das nicht erlauben; sie wollte in ihrem reichsten Schmuck dargestellt sein.

W. v. Seidlitz, der die „Dame mit dem Hermelin“ für ein Werk des Preda erklärt, führt dafür besonders an, daß sie dieselben dürren, ver-

krampften Hände zeige, wie sie diesem Meister in der „Madonna Cora“ u. a. Werken eigentümlich seien. Der „Meister der Familie Sforza“ in der Brera, dem diese Bilder angehören und den Seidlitz irrtümlich mit Preda identifiziert, karikiert aber Leonardos meisterlich gezeichnete, aufs feinste bewegte und modellierte Hand der schlanken jungen Dame in geradezu roher Weise; auch die einfachste Verkürzung mißlingt ihm, wie schon die Abbildung der Brera-Tafel deutlich zeigt. Abb. 42 Mit ganz anderer Berechtigung hat Schiaparelli darauf hingewiesen, daß diese Hand der „Dame mit dem Hermelin“ fast genau der rechten Hand des Apostels Philipp auf Leonardos Abendmahl gleiche; nur ist diese als Manneshand etwas voller. Treu kopiert ist die Hand des Krakauer Bildnisses nebst dem ganzen Unterarm in der dem Preda zugeschriebenen Sacra Conversazione der Galerie des Seminars in Venedig, einem drolligen Sammelsurium von Gestalten, die aus Leonardos Kompositionen und Zeichnungen zusammengestohlen sind. Welcher Unterschied zwischen dem Meister und dem Nachahmer, für den selbst der Name Preda noch zu gut ist!

Ich habe bei Besprechung der „Anbetung der Könige“ nachzuweisen gesucht, daß Leonardo dieses Bild wahrscheinlich auch aus künstlerischen Rücksichten unvollendet gelassen hat, weil ihm die Verbindung von Vordergrund und Hintergrund nicht glücken wollte. Auch bei der „Dame mit dem Hermelin“ scheint ein ähnlicher Grund mit schuld daran gewesen zu sein, daß er das Bild unvollendet ließ: die Einförmigkeit in der Art, wie das Hermelin auf dem linken Arme aufruht und von der rechten Hand wie schützend bedeckt wird, hätte die Komposition stören müssen, wenn auch der untere Arm, der jetzt kaum angelegt ist und ganz im Dunkel liegt, ausgeführt worden wäre.

Noch ein viertes Porträt gehört dieser gleichen Mailänder Zeit an und ist von alters her dem Leonardo zugeschrieben, wird ihm aber in neuester Zeit fast ebenso bestimmt abgesprochen und dem Boltraffio gegeben, die sogenannte Belle Ferronière im Louvre. Kann über die Zugehörigkeit des Krakauer Porträts zum Werk Leonardos nach unserer Überzeugung kein Zweifel sein, so erscheint es für dieses Pariser Bild nach seiner Anordnung und Behandlung nicht ausgeschlossen, daß ein Schüler, am wahrscheinlichsten Boltraffio, bei der Ausführung beteiligt war. Die Art, wie die junge Dame hinter einer Steinbrüstung dargestellt ist und, obgleich fast in halber Figur gesehen, unten glatt abgeschnitten ist, widerspricht Leonardos Auffassung und Kompositionsweise, wie für ihn auch die Zeichnung etwas zu fest und nüchtern, der schwarze Grund zu einförmig ist. Sollte das Bild von Leonardo angelegt und dann dem Boltraffio überlassen sein? Die Färbung und das Helldunkel können für den einen wie für den anderen Künstler an-



Abb. 51. Boltraffio, Männliches Bildnis.
Sammlung J. Böhler, München.

geführt werden. Gemalt ist das Bild, wie die spanische Mode in der Tracht beweist, in Mailand während der neunziger Jahre, wohl vor der Mitte dieser Zeit.

Wie dieses Bildnis jetzt gewöhnlich dem Boltraffio, so werden, wie wir sahen, die übrigen bisher besprochenen Bildnisse, die Leonardos Namen früher unbeanstandet und wie wir glauben mit Recht führten, jetzt meist dem Ambrogio Preda zugewiesen. Um die Berechtigung dieser Zuschreibungen zu prüfen, ist es notwendig, die beglaubigten Bildnisse dieses Künstlers und anderer lombardischer Maler, die nach der Zeit und ihrer Kunstrichtung für jene Bildnisse möglicherweise in Betracht kommen könnten, einmal genauer anzusehen. Von Boltraffio gibt es keine mit seinem Namen bezeichneten Bilder; aber drei seiner großen Altartafeln sind gut beglaubigt, auch nach der Zeit ihrer Entstehung, wie wir früher (S. 90) eingehend erörtert haben. Da zwei derselben die Porträts von Stiftern
Abb. 43 enthalten, können wir danach auch eine Reihe von Einzelbildnissen als Werke Boltraffios feststellen, indem sie die charakteristischen Züge jener beglaubigten Bilder deutlich aufweisen. Es sind regelmäßig Brustbilder, im Profil oder fast von vorn gesehen, von satterer Färbung, fetterer Malerei, aber weniger Helldunkel als bei Leonardo; ruhig, meist etwas nüchtern im Ausdruck, die Hände regelmäßig fehlend oder eine einzelne Hand nur teilweise sichtbar. Auch auf seinen Altartafeln versteckt er gern die Hände, und wo er sie zeigt, verrät er, daß er kein
Abb. 51 Meister in der Verkürzung war, ganz im Gegensatz gegen seinen Lehrer!
u. 52 Die beiden Bildnisse desselben jungen Mannes in den Sammlungen G. Frizzoni und Mond, deren Abbildungen wir hier geben, charak-

terisieren den Künstler als Porträtmaler vortrefflich; auch die Porträts in der Galerie zu Bern, in der Brera (der junge Girolamo Casio), beim Conte Borromeo auf Isola Bella, die Frauenbildnisse ebenda und bei der Contessa del Mayno u. a. ändern nichts an dem Bilde, das wir durch jene Porträts von Boltraffio als Bildnismaler erhalten. Danach läßt sich von den Bildnissen, die wir vorstehend unter Leonardos Namen besprochen haben, höchstens die Belle Ferronière mit einiger Wahrscheinlichkeit wenigstens in ihrer Fertigstellung dem Künstler zuschreiben.



Abb. 52. Boltraffio, Männliches Bildnis. Galerie Mond, London.

Was nun Preda anlangt, so haben wir jetzt einzelne nähere Daten über den Künstler. Wir wissen, daß er 1482 Hofporträtmaler des Herzogs Lodovico Sforza wurde, daß ihm diese angesehene Stellung im folgenden Jahre 1483 einen Auftrag auf den Altar der Konzeption in San Francesco gemeinsam mit Leonardo verschaffte, und daß er als Porträtmaler für den Hof Lodovicos bis zu dessen Sturz 1500 beschäftigt war. Durch eine Reihe ausführlicher Urkunden über jenes Altarwerk erfahren wir, daß er die schwachen musizierenden Engel malte, die jetzt wieder ihren Platz neben Leonardos Madonna in der National Gallery gefunden haben. Danach können wir die Leistungsfähigkeit des Künstlers für figürliche Darstellungen nur gering einschätzen, zumal nach den Typen wie nach den Falten der Gewandung das Beste von Leonardo entlehnt ist. Aber wir besitzen wenigstens ein mit dem vollen Namen „Ambrosius de pdis mitanen" bezeichnetes Bildnis des Künstlers, das Profilporträt Kaiser Maximilians vom Jahre 1502 im Hofmuseum zu Wien. Es ist leblos in der Auffassung, trocken und ängstlich in der Durchführung, ohne Mo-

Abb. 40 u. 41

Abb 53



Abb. 53. Preda, Kaiser Maximilian.
Wien, Hofmuseum.

dellierung und nüchtern in der Färbung auf einförmig schwarzem Grunde. Morelli hatte darauf aufmerksam gemacht, daß eine Zeichnung zu diesem Bilde in der Akademie zu Venedig sich befinde, auf der auch die Gattin Maximilians, Bianca Maria Sforza, mit abgebildet sei; diese Zeichnung hat er für den Entwurf zu dem weiblichen Profilbildnis in der Ambrosiana erklärt, das gar keine Ähnlichkeit mit ihr hat. R. v. Schneider hat aber nachgewiesen, daß diese Zeichnung nicht von
Abb. 57 Preda, sondern von dem weit begabteren Medailleur G. Marco Cavalli 1506 für seine in Hall ausgeführte Münze des Kaiserpaares entworfen wurde; Maximilians Profil freilich wahrscheinlich mit Benutzung von jenem Porträt Predas aus dem Jahre 1502. Bildnisse Predas von der Bianca Maria sind dagegen noch nachzuweisen in einer großen alten Aquarellkopie des Berliner Kabinetts und in einem tüchtigen Originalporträt
Abb. 54 der Braut des Kaisers in der Sammlung Widener in Philadelphia, von der eine wenig abweichende Wiederholung mit der Sammlung Arconati-Visconti in den Louvre gekommen ist. Solche fast übereinstimmende Wiederholungen, immer in der gleichen Profilansicht und ohne jede Andeutung der Hände, weisen auf einen Künstler von viel geringerer Phantasie und weit weniger Können als es die Bildnisse der Ambrosiana und in Krakau bekunden, wenn auch besonders das Widenersche Porträt der Bianca Maria als Braut in Sorgfalt der Zeichnung, Frische der Farben und Leuchtkraft des Fleisches dem etwa zehn Jahre später entstandenen Bilde Maximilians wesentlich überlegen ist. Aber auch diesem Bilde fehlt jedes Helldunkel und feinere Modellierung.

Gerade durch diese beiden Qualitäten unterscheidet sich von jenen gesicherten Bildnissen Predas das Bildnis eines Jünglings, welches man gleichfalls als bezeichnetes Werk Predas ausgibt: das angebliche Porträt des jungen Francesco Archinto in der National Gallery. Das Monogramm auf dem schmalen Zettel in der linken Hand des Jünglings, der daneben noch die Angaben: ANO 20 und 1494, enthält, würde aber als Künstlerbezeichnung in Italien zu dieser Zeit völlig einzig dastehen. Zudem läßt sich daraus A. de Predis Name gar nicht entziffern; das Monogramm wird nach der Zusammenstellung mit dem Alter vielmehr auf den Dargestellten zu beziehen sein. Der Meister dieses Porträts ist wesentlich verschieden von Preda, wie ihn das beglaubigte Porträt Maximilians zeigt. Das Londoner Jünglingsbild und ein ganz verwandtes in der Galerie zu Bergamo sind von vorn gesehen, haben das gleiche helle flackrige Licht, tüchtiges Helldunkel und kühle Lokalfarben. Auch daß der Künstler die eine Hand zeigt und eine starke Verkürzung wenigstens versucht, ist ein Beweis, daß er seine künstlerischen Ziele höher gesteckt hatte als Preda; doch erscheint er in diesen beiden Bildnissen grundverschieden von den fraglichen, weit überlegenen Porträts der Ambrosiana und in Krakau. Wer der Künstler sein kann, dafür fehlt noch jeder Anhalt.

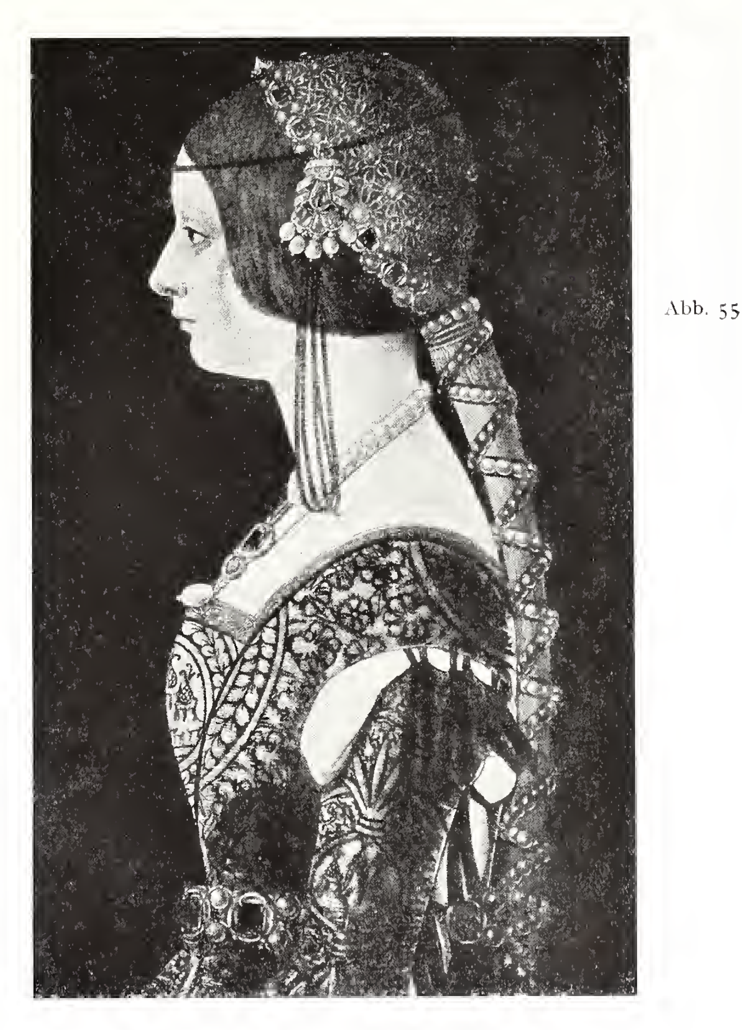


Abb. 54. Preda, Bildnis der B. M. Sforza. Philadelphia, Galerie Widener.

Abb. 55

Ein anderes kräftiges Profilporträt auf dunkelm Grund: das Bildnis eines älteren Mannes in tiefrotem Brokatrock in der Galerie Poldi-



Abb. 55. Lombardischer Meister von 1494, Jünglingsporträt. London, National Gallery.

Pezzolli zu Mailand, gilt gleichfalls mit Unrecht als Werk des Preda; es ist vielmehr ein spätes Hauptwerk des Altmeisters der lombardischen Schule, Vincenzo Foppa. Mit den Bildnissen in der Ambrosiana hat es kaum nähere Beziehung und sein Meister kann für diese nicht in Betracht kommen.

Der neben Preda am Hofe der Sforza und sonst in der Lombardei bevorzugte Porträtmaler Bernardino dei Conti, dessen Bildnisse vielfach mit dem Namen bezeichnet und daher leicht kenntlich sind, kommt für die nach ihrer Tracht um 1490 gemalten Bildnisse der Ambrosiana und in der Galerie Czartoryski gleichfalls nicht in Betracht, schon weil erst seit 1496 Bilder von ihm bekannt sind. Vor allem sind diese aber viel zu schlecht ge-
Abb. 57 zeichnet und gemalt, wenn es dem Künstler gelegentlich auch gelingt, durch eine gewisse Vornehmheit und selbst Größe in der Anordnung und Ausstattung seinen Porträts eine wirkungsvolle Erscheinung zu geben; so namentlich in dem großen Frauenporträt bei Mrs. Alfred Morrison in London und in dem Bildnis eines Nepoten von Papst Julius II. im Berliner Schloß.

Das früheste datierte und voll bezeichnete Bildnis von der Hand des Bernardino dei Conti, das Profilporträt des Knaben Francesco Sforza, des jung verstorbenen Sohnes von Maximilian Sforza, in der Gemäldegalerie des Vatikan, dessen Abbildung wir hier bringen, beweist zur Genüge, wie weit der Maler dieser Porträts hinter dem Meister der Ambrosiana-Bildnisse und der „Dame mit dem Hermelin“ zurücksteht.



Abb. 56. B. Conti, Bildnis des jungen Francesco Sforza.
Rom, Vatikan.

Unter den übrigen gleichzeitigen Lombarden war der Meister im Porträt, Andrea Solario, zu jung — erst von 1495 datiert das früheste Jugendwerk von ihm — und dann noch lange wesentlich unter der Nachwirkung seiner Ausbildung in Venedig, ehe Leonardo einen gewissen Einfluß auf ihn ausübte. Bramantino, etwa Altersgenosse von Solario, kommt von andern Meistern her und hat nur wenig Einfluß von Leonardo erfahren; zudem beweist das einzige durch Suida mit Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführte Profilbild eines Greises, daß er als Porträtmaler wenig begabt war und in diesem Bilde kaum Verwandtschaft mit Leonardo zeigt, so wenig wie sein Lehrer Bramante in seinen derb charaktervollen Idealbildnissen. Bernardino Luini kann nach seinem Alter — er wurde erst wenig vor 1480 geboren — gar

nicht in Betracht kommen. Was uns an lombardischen Porträts dieser Zeit sonst noch erhalten ist, soweit das eine oder andere schon um das Jahr 1490 entstanden sein könnte, ist nicht der Art, daß solche Bilder mit den Porträts der Ambrosiana in Vergleichung kämen; selbst nicht die besten darunter, wie das Profilporträt einer jungen Frau in der Galerie zu Oldenburg oder das Porträt der Beatrice d'Este im Christ Church College zu Oxford, die zudem auch schon später entstanden sind.



Abb. 57. G. M. Cavalli, Porträt von Kaiser Maximilian und seiner Gattin B. M. Sforza. Zeichnung in der Akademie zu Venedig.

IV

LEONARDOS FLORAKOMPOSITION

UND IHR EINFLUSS AUF DAS WEIBLICHE HALBFIGURENBILD DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE



Abb. 58. Leonardo-Werkstatt, Wachsbüste der Flora. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Zu den beliebtesten Werken der italienischen Renaissance gehören die venezianischen „Existenzbilder", jene schönen Frauengestalten in Halbfigur, die nur geschaffen zu sein scheinen, durch ihre herrlichen Formen den Beschauer zu fesseln. Sie besitzen den vollen Zauber des venezianischen Novellenbildes, mit dem sie gleichzeitig im ersten Viertel des Cinquecento entstanden sind und dem sie recht eigentlich mit angehören. Die Florentiner Kunst kennt diese süßen, verträumten Geschöpfe nicht, und doch ist ein Florentiner, ist Leonardo auch der Erfinder dieser Gattung idealer Frauenbüsten. Freilich sehen die jugendlichen Frauenbilder des großen Florentiners wesentlich anders aus als ihre venezianischen Gegenstücke; teils sind es Bildnisse vornehmer Frauen mit zurückhaltendem Wesen wie unter den uns noch erhaltenen die „Dame mit dem Hermelin" in der Sammlung Czartoryski und die Mona Lisa im Louvre, die der Künstler durch kunstvolle Anordnung und zauberhaften Ausdruck zu typischen Bildern keuscher junger Frauen umgeschaffen hat, teils sind es Entwürfe zu wirklichen Idealgestalten, wie wir sie jetzt nur noch aus Nachbildungen seiner Schüler kennen: die Bilder der „Eitelkeit und Bescheidenheit", der „Caritas", der „Flora" u. a. m. Mit diesen idealen Bildnissen hat Leonardo die Anregung zu den mannigfachen idealen Frauengestalten gegeben, die wir unter den hervorragendsten und anziehendsten Schöpfungen der großen Meister in Venedig und der Lombardei bewundern; aber auch die Darstellung des Porträts überhaupt hat er dadurch auf eine neue, höhere Stufe erhoben, hat sie erst zu voller Freiheit geführt.

Die Darstellung des Einzelbildnisses, die in Italien erst gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts, ein oder zwei Jahrzehnte später als in den Niederlanden, beginnt, hatte sich bis auf Leonardo so gut wie ganz auf das knappe Brustbild beschränkt. Wenn ausnahmsweise eine Hand

mit angebracht ist, pflegt sie nur wenig und ungeschickt über den Bildrand hervorzuragen, falls das Porträt nicht als Flügel einer Altartafel bestimmt war und die Hände dann in Anbetung zusammengelegt sind. Auch hierin wie in der Einführung eines Ausblicks in die Landschaft im Grunde des Bildes wurden die Italiener durch das Vorbild der älteren niederländischen Bildnisse angeregt. Wir sehen freilich, wie gerade der bahnbrechende Meister im Norden, Jan van Eyck, von vornherein seine Bildnisse gern mit beiden Händen zu geben sucht, und wie ihm kaum zwei Jahrzehnte später der eigentliche Schöpfer des Einzelporträts in Italien, Fra Filippo Lippi, darin nachfolgt. Von Jan van Eyck ist eine verhältnismäßig größere Zahl solcher Bildnisse bekannt, vom Frate sind erst in neuester Zeit zwei Porträte nachgewiesen worden, in denen der Künstler gerade auf die Anbringung beider Hände der Dargestellten besonderen Nachdruck gelegt hat. In dem Profilporträt der Berliner Galerie ist die Rechte wie beteuernd an die Brust gelegt, während die Linke preziös in den weiten Ärmel des rechten Armes greift. In einem Doppelporträt des Metropolitan-Museums, worin jeder der jungen Ehegatten mit beiden Händen dargestellt ist, kommt in diesen der Ausdruck der Dargestellten fast stärker zur Geltung als im Profil der gar zu starren Köpfe. Doch ist bei Fra Filippo wie bei Jan van Eyck Haltung wie Zeichnung der Hände noch ungeschickt und schüchtern. Die jüngeren Künstler, die auf ihren Schultern stehen, folgen ihnen daher nicht; wo sie ausnahmsweise eine Hand in ihren Bildnissen mit anbringen, tun sie es nur zögernd. Mögen sie auch die unbestimmte Empfindung gehabt haben, daß der Ausdruck des Kopfes, wenn die Hände nicht mit wiedergegeben wurden, voller und wirksamer zur Geltung käme: vorwiegend war doch gewiß das Gefühl bestimmend, daß sie einer freien Gestaltung des Bildnisses mit den Händen noch nicht gewachsen waren; war doch auch bei Fra Filippo die Zeichnung gerade der Hände, was schon seine Zeitgenossen tadelten, auffallend schwach. Selbst Giorgione, der zuerst den Dargestellten fast in Lebensgröße gibt, und seine unmittelbaren Nachfolger in ihren frühesten Porträten zeigen von den Händen meist nur die eine, die dann über eine Art Rampe oder einen Tisch schüchtern herüberragt oder darauf aufliegt.

Erst Leonardo gibt in seinen Bildnissen auch beide Hände als wesentlichen Teil der Persönlichkeit. Damit verbindet er, bei seiner gründlichen Art der starken Betonung und meisterhaften Durchbildung der Hände, eine neue Auffassung und dementsprechend auch einen veränderten Ausdruck des Kopfes, ja des Oberkörpers überhaupt, den er als Ganzes erfaßt, um so auch in Anordnung und Bewegung den Charakter des Dargestellten voller zum Ausdruck zu bringen. Wie der Künstler

von vornherein in seinen Bildern — in den beiden Verkündigungsbildern, in den frühen Madonnen usf. — einen Hauptwert auf feine, mannigfaltige Zeichnung der Hände legt, so war — wie wir sahen — auch schon im Bildnis der Ginevra de' Benci in der Liechtenstein-Galerie, das noch in den siebziger Jahren entstand, und in der wenig früher in Verrocchios Werkstatt gemeißelten Marmorbüste die Anordnung der Arme und Hände eine Hauptsorge des jungen Künstlers.



Abb. 59. „The Flora of Leonardo da Vinci." Wachsbüste der Flora nach einer Aufnahme beim Restaurator Lucas, angeblich von 1845.

Etwa zwölf oder fünfzehn Jahre nach der Ginevra de' Benci malte Leonardo in Mailand das Bildnis der „Dame mit dem Hermelin", jetzt im Museum Czartoryski zu Krakau. Hier verstärkt er die Schwierigkeit in der Anordnung noch dadurch, daß er der jungen Frau, zum Ausdruck ihrer keuschen Gesinnung, ein weißes Hermelin in die Arme gibt. Leider ist der untere Teil des Bildes, namentlich der linke Unterarm mit der Hand, unfertig und kaum angedeutet, so daß uns der Meister über die volle Lösung dieses neuen Problems im unklaren läßt; was aber fertig ist, die rechte Hand, ist höchst eigenartig und vortrefflich in ihrer Zeichnung und Verkürzung, in der Art, wie dadurch zugleich die schlanken, zierlichen Formen der jungen Dame charakterisiert sind



Abb. 60. Leonardo-Werkstatt, Wachsbüste der Flora.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

und ihr Bemühen, das Tierchen auf ihrem Arm zu schützen, ausgedrückt wird. In dem vollendetsten Werke unter den Bildnissen Leonardos — gleichfalls leider nicht ganz beendet —, in der „Gioconda“ des Louvre, kommt der Künstler dann zu einer neuen, zu der abschließenden Lösung des Problems der Einbeziehung der Arme und Hände in die Darstellung des Bildnisses. Es ist von jeher besonders bewundert worden, wie der Künstler dadurch die ganze Erscheinung und die Charakteristik der dargestellten Persönlichkeit noch verstärkt, ein Bestreben, das in der „Sprache der Hände“ auf Leonardos Abendmahl in S. Maria delle Grazie seinen vielseitigsten und gewaltigsten, unübertroffenen Ausdruck gefunden hat. Durch diese und andere uns nicht erhaltene Bildnisse, durch die Entwürfe und Studien dazu, namentlich durch das Bild der Mona Lisa, das er in Florenz um 1503 begann, in Rom und in Mailand und bis nach Frankreich mit sich führte, wie durch die Kopien und Nachbildungen seiner Schüler erhielt das Porträt in ganz Italien neue Form und reicheren Inhalt. Raphael entwirft das Porträt der Maddalena Doni um 1505 nach dem Vorbilde der Mona Lisa; wenige Jahre später begann in Florenz wie in Mailand und in Venedig Leonardos neue Kunst auch in der Porträtmalerei ihre grundändernde Wirkung zu äußern; sie wird in jedem dieser großen Kunstzentren eigenartig weiterentwickelt.

Im Bildnis der Mona Lisa geht Leonardo weit über das hinaus, was er in seinen älteren Bildnissen, namentlich in dem „Musiker“ und im weiblichen Profilbildnis der Ambrosiana, gegeben hatte. Das Bild ist mehr als das bloße Porträt einer vornehmen italienischen Dame; diese erscheint hier vielmehr als der vollendete Ausdruck edler Weiblichkeit, wie sie dem Meister vorschwebte, als der Typus einer idealen Frauengestalt. Von da bis zum reinen weiblichen Existenzbild, wie es

bald darauf zum Lieblingsvorwurf der oberitalienischen Malerschulen wurde, war nur noch ein Schritt. Auch diesen Schritt hat der Meister selbst schon getan. Freilich ist kein eigenhändiges Original der Art mehr auf uns gekommen, aber da von solchen Kompositionen fast übereinstimmende Wiederholungen in größerer Zahl von den verschiedensten seiner Schüler und Nachfolger erhalten sind, die meist über die ängstliche Nachahmung ihres Meisters nicht hinauskamen, so dürfen wir den Schluß daraus ziehen, daß sie dabei Originale Leonardos, wenn auch nur in Entwürfen und unvollendeten Bildern, vor sich hatten. Das gilt für Luinis „Eitelkeit und Bescheidenheit“, für Pedrinis Halbfiguren der Flora, Caritas, Abundantia und seine ewig wiederholte Magdalena, für die sogenannte Colombine oder Flora unter Melzis Namen in der Eremitage, für die in fast einem Dutzend Wiederholungen von den verschiedensten Händen bekannte Gioconda, früher richtiger als Flora bezeichnet, und für die Flora in Hampton Court, lauter Bilder, die früher meist Leonardo selbst zugeschrieben wurden. Am häufigsten begegnet uns darunter eine Frauengestalt, die durch Blumenschmuck als Flora charakterisiert ist; jene als Gioconda bezeichnete Flora, die Bilder in Hampton Court und in der Eremitage wie die Flora im Besitz von Mr. Morrison in Basildon Park sind unter sich so ähnlich, daß sie wie freie Nachbildungen nach einem und demselben Vorbild Leonardos erscheinen, von dem vielleicht verschiedene Entwürfe vorhanden waren. Unter diesen Nachbildungen ist das jetzt meist Abb. 61
Pedrini zugewiesene Bild in Basildon Park, das zur Zeit des „Florastreits“ viel genannt wurde, wohl eine der schwächsten, aber da sie mit unserer weit überlegenen Wachsbüste fast genau übereinstimmt, so hat sie die



Abb. 61. G. Pedrini (?). Kopie nach Leonardos Flora. Galerie Morrison, Basildon Park.

Bedeutung, daß wir daraus die fragmentierten Arme der Wachsbüste ergänzen können. Dadurch erkennen wir noch deutlicher, welchen außerordentlichen Einfluß gerade diese Komposition der Flora, von der Amoretti noch ein Original Leonardos (?) gekannt haben will, nicht nur auf seine Werkstatt und seine Nachfolger in der Lombardei, sondern auf ganz Oberitalien, und zwar gerade auf die hervorragendsten Künstler ausgeübt hat.

Über diese Wachsbüste der Flora hier nur wenige Worte. Daß sie jemals für modern erklärt worden ist, wird man kaum noch verständlich finden, wenn die Nachwirkungen des Streites, der mit einer Heftigkeit und Gehässigkeit, wie nie über ein anderes Kunstwerk, in den Jahren 1909 und 1910 über die Echtheit der Büste geführt worden ist, einmal überwunden sein werden. Noch heute sieht man, wie die damals wahrscheinlich im Besitz von Lord Palmerston oder noch von Lord Cowper befindliche Büste von unnützen Knaben durch Schüsse aus Zimmerpistolen schwer beschädigt und dann durch den Restaurator Lucas um 1845 bei dem Versuche, jene Beschädigungen zu beseitigen, den alten Schmutz zu entfernen und die nackte Gestalt durch Bekleidung salonfähig zu machen, im Gesicht mit heißem Spatel geglättet und dadurch teilweise modernisiert worden ist. Da diese üble Restauration aber zum Glück den größten Teil der Büste nicht berührt hat (die Abbildung nach einer Photographie mit Lucas eigenhändiger Aufschrift: The Flora of Leonardo da Vinci zeigt den Zustand der Büste
Abb. 59 vor der Restauration), läßt die Arbeit den alten Meister um so deutlicher erkennen, wie auch Leonardos Erfindung selbst in den geglätteten Zügen des Gesichts noch unverkennbar sich ausspricht, mag nun er selbst, mag ein Schüler die Büste ausgeführt haben. Das Alter der Büste und ihre Entstehung in Italien zur Zeit der Renaissance ist nach dem übereinstimmenden Urteil der, dank ihrer langjährigen Restaurationsarbeiten an alten Wachsbossierungen besten Kenner der Wachsplastik, M. Edouard Bouet in Paris und Frau Annette von Eckardt in München, ebenso zweifellos, wie das Alter der Farben; unser erster Farbenchemiker und Kenner der alten Malmethoden, Prof. E. Raehlmann, hat die Farben der Bemalung — einige kleine ausgebesserte Stellen ausgenommen — als Farben nachgewiesen, die nur im späten Mittelalter und in der Renaissance angewandt wurden. Daß die Erfindung der Florabüste auf Leonardo zurückgehen muß, daß sie in engster Verbindung mit der Gioconda steht und schon nach den kräftigen Formen und dem faszinierenden Lächeln um 1504/8 entstanden sein muß, ist seinerzeit von verschiedenen Seiten so ausführlich dargelegt worden, daß ich auf die Aufsätze, die darüber 1909/10 im „Jahrbuch“ und in den „Amtlichen Berichten“ erschienen sind, verweisen kann. Als einer



Abb. 62. Schüler Leonardos, Flora.
Galerie zu Hamptoncourt.

der zwingendsten Beweise für die Bedeutung, welche gerade diese Florakomposition Leonardos auf die Malerei Oberitaliens gehabt hat, erweist sich die vielfache, zum Teil fast sklavische Benutzung der Büste selbst durch hervorragende Maler, wovon wir im Folgenden eine Reihe besonders charakteristischer Beispiele zusammenstellen.

Die Schwierigkeit, die den Künstlern des Quattrocento die Anordnung der Hände bei ihren Porträten bereitete, und die Scheu, die sie daher vor der Anbringung der Hände bei Bildnissen hatten, ist uns kaum verständlich, wenn wir sehen, wie geschickt schon wesentlich



Abb. 63. Franc. Melzi, Die „Colombina".
Petersburg, Eremitage.

ältere Künstler, namentlich die Bildhauer, in ihren Madonnen vielfach Arme und Hände zu stellen, wie individuell sie diese zu bilden imstande waren, welche Meister darin ein Donatello und Luca, aber auch einzelne Maler, wie Mantegna und Gian Bellini waren. Sobald die Künstler aber bei einem Porträt vor der gleichen Frage standen, waren sie befangen und gingen daher der Schwierigkeit möglichst aus dem Wege. Mit um so größerem Interesse verfolgten sie Leonardos Studien auch nach dieser Richtung und suchten sich seine Erfolge bei jedem neuen Bildnis oder idealen Frauenbild, das er schuf, zunutze zu machen. Keines hat aber so sehr auf seine jüngeren Zeitgenossen gewirkt wie jene Florakomposition sowohl durch ihren bestechenden Liebreiz wie durch ihre schöne Bildung und Bewegung und reizvolle Anordnung der Arme. Sie hat eine Reihe trefflicher Maler fast gleichzeitig zu ähnlichen Floradarstellungen mit mehr oder weniger starkem Anschluß an Leonardos Vorbild veranlaßt und hat dadurch zugleich den Anstoß gegeben zu jenen anmutigen weiblichen Idealporträts, die, nach der Zahl der noch erhaltenen Gemälde zu schließen, das Publikum damals mit Begeisterung aufnahm.

Begreiflich ist dieser enge Anschluß an Leonardos Vorbilder bei der Mailänder Schule, war diese doch seit seinem zweiten Aufenthalt in Mailand, zumal seit der Vollendung des Abendmahls, fast ganz unter seinen Einfluß geraten, unter dem sie zum Teil in schwächlicher Nachahmung seiner Werke aufging. Eine bloße Kopie, und zwar eine
Abb. 61 schwache, nach dem Original oder einem der Entwürfe Leonardos zu dieser Flora, ist, wie erwähnt, das Florabild in Basildon Park, das früher dem Meister selbst zugeschrieben wurde. Es ist zwar fast sklavisch treu kopiert, aber ohne jedes Leben und selbst für Pedrini gering. Daneben finden wir in beglaubigten Bildern dieses Künstlers die Pose der Flora, namentlich die Haltung der Arme mehrfach benutzt, so in verschiedenen seiner eintönigen Madonnen- und Magdalenenkompositionen.



Abb. 64. Luini, Bescheidenheit und Eitelkeit.
Paris, Baron A. Rothschild.

Ziemlich genau an Leonardo lehnt sich wieder der Meister der anmutigen „Flora“ der Galerie zu Hampton Court, die dem Bernardo Luini am nächsten steht. Abb. 62 Die Abweichung beruht im wesentlichen nur darin, daß der Künstler die Komposition umgedreht und die Brust mit einem dünnen, durchsichtigen Stoff bedeckt hat. Ein dritter Nachfolger des Meisters, in dem man seinen Lieblingsschüler Francesco Melzi vermutet, der ihn nach Frankreich begleitete und in dessen Armen er starb, verarbeitete Leonardos Vorbild schon in freierer, aber doch noch befangener Weise zu seiner unter dem Namen der „Colombina“ Abb. 63 bekannten Flora in der Galerie der Eremitage. Auch in der augenscheinlich von der gleichen Hand stammenden „Pomona“ der Berliner Galerie, die im XVIII. Jahrhundert noch als „Flora“ bezeichnet wurde, hat dieser Künstler zum nackten Oberkörper wieder Leonardos Florastudien benutzt. Dem Melzi wird auch in der Galerie Borghese in Rom (N. 470) ein Florabild zugeschrieben, das aber wesentlich geringer ist. Die Wachsbüste ist darin fast treu kopiert, nur sind die beiden Arme in der Haltung umgekehrt, und der Kopist hat seiner Gestalt Blumen in beide Hände gegeben. In sehr gezierter Weise ver-



Abb. 65. Luini, Magdalena.
Bowood, Marquis of Lansdowne.

wendet der sonderbare spanische Künstler Francesco Napoletano, der in seinen wenigen erhaltenen Bildern fast ganz von Anleihen bei Leonardo lebt, bei seiner Madonna in der Brera die Haltung der Arme und Hände der Flora. Stark von ihr beeinflußt erscheint auch Luini in einem seiner schönsten Bilder,
Abb. 64 „Bescheidenheit und Eitelkeit" in der Sammlung A. Rothschild zu Paris, das sich früher in der Galerie Sciarra zu Rom unter dem Namen Leonardos großer Berühmtheit erfreute. Hier ist die Eitelkeit, die früher nach ihrer Kostümierung auch als Flora bezeichnet wurde, in Haltung, Blick und Ausdruck unter dem starken Eindruck von Leonardos Flora entstanden. Auch die wunderbare Gruppierung der schönen Hände der beiden jungen Frauengestalten in Zeichnung und Model-
Abb. 65 lierung deutet auf ein Vorbild des großen Meisters. Eine besonders anmutige Umgestaltung von Leonardos Vorbild ist die Magdalena Luinis bei Marquis of Lansdowne.

Wenn bei der Abhängigkeit, in der die lombardische Malerei in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts von Leonardo befangen ist, die Ausbeutung einer so neuen und anmutigen Komposition, wie es die Flora Leonardos ist, seitens seiner Schüler und Nachfolger in Mailand nicht wundernehmen kann, so erscheint es um so auffallender, daß gleichzeitig auch auf eine so selbständige Schule, wie es die venezianische gerade in dieser Zeit war, in der sie sich zu ihrer höchsten Blüte entfaltete, Leonardos Florakomposition so starken Eindruck machte, daß sie ihre größten Meister zu ganz verwandten Frauendarstellungen anregte und auch hier zur Ausbildung des weiblichen Existenzbildes recht eigentlich den Anstoß gab. Am auffälligsten und mit zuerst ist dies bei Palma Vecchio der Fall, dessen ideale Frauenbilder in Halbfigur noch in reicher Zahl erhalten sind und zu seinen
Abb. 66 vollendetsten Leistungen zählen. Gerade die Berliner Galerie besitzt in der jungen Schönen, die mit beiden Händen das Gewand über den

Schoß zieht, eines der frühesten Werke dieser Art, um 1510 oder schon 1509 entstanden, das in der Auffassung und vor allem in der Anordnung der Arme und Hände wie in der Modellierung von Hals und Brustansatz so auffallend Leonardos Floradarstellung verwandt ist, daß es nicht ohne direktes oder indirektes Vorbild derselben entstanden sein kann. Dieser Einfluß klingt auch sonst noch in verschiedenen seiner Gemälde nach, nicht nur in solchen idealen Frauenbildern. Auch das herrlichste Bild dieser venezianischen Frauenschönheiten, Tizians „Flora“ in den Uffizien, wohl nur wenig später als jene Palmasche Schöne der Berliner Galerie, um 1515 entstanden, verrät im Motiv wie in der ganzen Formenbehandlung und in der Haltung der linken Hand das gleiche Vorbild, an das entfernter auch die verwandten Bilder aus der gleichen Zeit: die „Toilette“ im Louvre, die „Vanitas“ in der Pinakothek, die „Herodias“ der Galerie Doria erinnern. Die ganz ähnliche Haltung der Arme und Hände finden wir bei Tizian auch später noch; so bei seinen Magdalenen und bei ein paar Porträten venezianischer Kurtisanen. Auffallend ist, wie treu der Künstler in seiner frühen, um 1515 entstandenen Verkündigung im Dom zu Treviso bei der Bewegung der Arme und Hände der Maria sich an das Vorbild der Flora hält. Abb. 67



Abb. 66. Palma Vecchio, Ideales Frauenbildnis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Während bei Giorgione ein Einfluß Leonardos überhaupt nicht zu bemerken ist — seine Hände sind bei seinen Brustbildern meist noch recht befangen —, zeigt sich sein Schüler Sebastiano del Piombo eine Zeitlang um so stärker von Leonardos Vorbildern, insbesondere von seiner Florakomposition beeinflußt. Schon die Judith vom Jahre 1510, die mit der Sammlung Salting in die National Gallery gekommen ist, und die gleichzeitige Magdalena der Sammlung Cook zu Richmond, neben ein paar ähnlichen Bildern Palmas wohl die frühesten weiblichen Idealportäts der venezianischen Schule, zeigen die Abhängigkeit von den weiblichen Halbfiguren Leonardos und seiner Schüler. In höherem Maße ist dies

Abb. 68

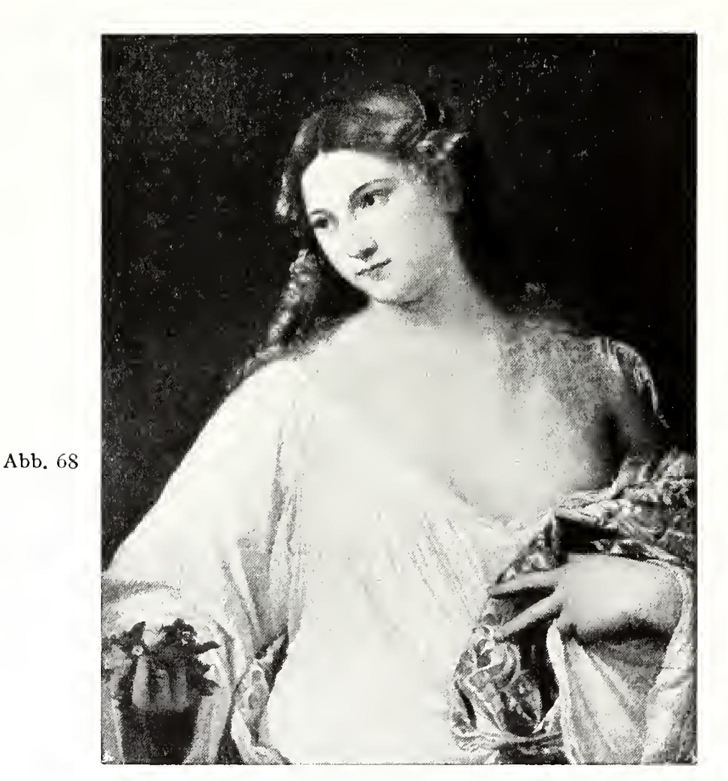


Abb. 67. Tizian, Flora.
Florenz, Uffizien.

aber nach seiner Übersiedlung nach Rom der Fall, trotz dem Einfluß, den Michelangelo hier schon nach wenigen Jahren auf ihn ausübte. Dies zeigen namentlich die sogenannte Fornarina der Uffizien vom Jahre 1512 und die etwa ein oder zwei Jahre später entstandene „Junge Römerin“ der Berliner Galerie. Dieses früher gleichfalls als Fornarina bezeichnete und, wie das Uffizienbild, dem Raphael zugeschriebene Bild ist nach dem Fruchtkorb in ihrer Rechten wohl als Dorothea oder auch als Flora gedacht. Das Berliner Bild hat fast genau die Haltung der Florabüste von links gesehen. Der Künstler, einer der größten Meister als Kolorist und in stilvoller Auffassung der Persönlichkeit, beweist einen auffallenden Mangel an Kompositionssinn selbst in der Gleichmäßigkeit der Anordnung seiner weiblichen Bildnisse, so daß er gelegentlich für einen neuen Auftrag ruhig die Komposition eines älteren Frauenporträts fast unverändert übernimmt. Auch sonst ist die Anordnung der Hände bei seinen Frauenbildnissen vielfach sehr ähnlich, dem Dorotheenbilde der Berliner Galerie verwandt. Andere gleichzeitige oder wenig jüngere Venezianer Meister haben zwar solche weiblichen Idealbilder in Halbfigur nur ausnahmsweise gemalt, aber doch sehen wir in ihren Porträten gelegentlich fast die gleiche Anordnung, die offenbar für etwa zwölf oder fünfzehn Jahre die große Mode in Venedig geworden war. Dies gilt für Bernardino Licinio, für Catena in seiner späteren Zeit und für Lorenzo Lotto.

Zur Beantwortung der Frage, wie und wann Leonardo auf die venezianischen Maler diesen Einfluß geübt haben kann, läßt sich der Aufenthalt des Künstlers in Venedig im Jahre 1500 kaum in Betracht ziehen, da die Entstehung und Ausbildung des weiblichen Idealbildes in Venedig sich nur wenig vor das Jahr 1510 verfolgen läßt. Aber als Leonardo 1507

wieder auf längere Jahre nach Mailand zurückgekehrt war, werden Künstler wie namentlich Palma, der in dem Mailand nahegelegenen Bergamo beheimatet war, Leonardo selbst oder doch Werke des Meisters und seiner Werkstatt zweifellos kennengelernt haben. Es bedurfte aber nur einer Anregung, um in Venedig, wo der Boden und die Kunst für die Schöpfung solcher formenschönen Frauengestalten wie in keiner andern Stadt Italiens vorbereitet war, diese eigenartige Gattung des genreartigen Porträts rasch zu reicher und blühender Entfaltung zu bringen. Hier wurde sie erst wirklich lebendig, erhielt volles Fleisch und Blut, während die ähnlichen Darstellungen der Mailänder Nachfolger Leonardos meist über eine kühle, schemenhafte Nachahmung der Vorbilder ihres Meisters nicht hinausgekommen sind. Dieser selbst hat aber in seiner Mona Lisa wie in der Flora und in den Studien und Versuchen dazu und zu ähnlichen Schöpfungen nicht eine durch Fülle und prächtige Farben verlockende Sinnlichkeit, wie die Venezianer, sondern die durch feine Zurückhaltung und hohe Anmut durchgeistigten schönen Formen des Frauenkörpers wiedergeben wollen. Seinen jüngeren Florentiner Landsleuten, auch denen, die ihre Kunst auf seine Lehren und nach seinem Vorbild aufbauten und nicht gleich Michelangelos Richtung folgten, lag die Darstellung solcher idealer Existenzbilder ferner; die dumpfe, halb melancholische, halb dekadente Gesinnung, welche die Revolution Savonarolas und die Wirren der folgenden Jahrzehnte bis zur Gewaltherrschaft der Mediceischen Herzöge hervorgerufen hatten, ließ in Florenz eine Begeisterung für ideale Frauengestalten kaum noch aufkommen. Dagegen lag dem jungen lebensfrohen Urbinaten Raphael solche Empfindungsweise fern; als er daher im Anfange seines Florentiner Aufenthalts mit Leonardo in Berührung kam, wirkten dessen Frauenbilder besonders stark auf ihn ein. Wie er für sein Porträt der Maddalena Doni eine Skizze mit Benutzung von Leonardos Mona Lisa anfertigte, so hat er auch noch um 1513 sein malerisches Meisterwerk,



Abb. 68. Sebastiano del Piombo, Sogen. Fornarina. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 69



Abb. 69. Raphael, Fornarina
Rom, Palazzo Barberini.

die „Fornarina“ in der Galerie Barberini, und später die „Donna Velata“ in der Pitti-Galeric in Auffassung und Anordnung mit deutlicher Anlehnung an solche Leonardosche Kompositionen: die sogenannte Joconda, die Flora u. a. geschaffen. Er gestaltet sie aber ganz in seiner Weise, die ebensosehr von Leonardos Bildern der Art wie von den venezianischen Existenzbildern abweicht.

Diese idealen Frauenbilder sind in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum in Italien entstanden; vor 1509/10 wird sich kaum eines nachweisen lassen, und später als 1528, dem Todesjahr von Palma, wird sich höchstens noch ein Nachzügler finden. Aber wie sich der Einfluß Leonardos auch auf die niederländischen Maler, die mit der italienischen Kunst in Beziehung kamen, gelegentlich in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts nach dieser Richtung hin nachweisen ließe, so hat das Vorbild jener Existenzbilder auch sehr viel später noch ein Echo geweckt; selbst nördlich der Alpen, wohin namentlich eine Reihe der Palmaschen Frauenschönheiten ihren Weg fanden, vor allem in die Sammlung des Statthalters der Niederlande, Erzherzogs Leopold Wilhelm. Hier greift Rembrandt, der ähnlich wie vor ihm Shakespeare, mit Vorliebe und unter vollster Wahrung seiner Eigenart ältere, auch italienische Vorbilder für seine Zwecke benutzte, das Motiv auf, und behandelt es zu verschiedenen Zeiten: am häufigsten in der Zeit seiner Brautschaft mit Saskia, aus der noch vier solcher „Floorae“, wie er selbst sie nennt, bekannt sind. Welchen Anklang er damit fand, beweist eine kurze Abrechnung von seiner Hand, die sich auf der Rückseite einer Zeichnung erhalten hat; er quittiert darin

über drei Kopien dieser Floradarstellungen von drei verschiedenen seiner Schüler. Sehr viel reizvoller wie in diesen phantastischen, uns barock anmutenden Schäfermädchen, den „Judenbräuten", wie man sie früher nannte, ist die im Jahre 1641 gemalte „Saskia mit der Blume", das letzte Bild, welches er bei Lebzeiten seiner Frau nach ihr malte. Noch einmal, etwa fünfzehn Jahre später in einem Gemälde, das vom Earl Spencer nach Amerika verkauft worden ist, sehen wir Hendrikje Stoffels vom Meister als Flora ausstaffiert. Beide Bilder sind offenbar, Abb. 70
wenn nicht durch ein Original so durch einen Stich nach einer der oberitalienischen Florabilder angeregt worden, vielleicht durch Persyns Stich nach Tizians Flora.



Abb. 70. Rembrandt, Flora.
Amerikanischer Privatbesitz.

Die durchaus eigenartige Weise, in der der holländische Altmeister solche fremden, ihm in der Empfindung sehr fern stehenden Vorbilder sich aneignete, läßt uns diese nur schwer herauserkennen. Um so treuer und banaler verwertet, um noch ein Beispiel zu nennen, wenige Jahre später Pierre Mignard das Vorbild gerade der Leonardoschen Florakomposition für sein Bildnis der Maria Mancini in unserer Galerie. Auch die italienischen Akademiker hatten das weibliche Idealporträt sich wieder zu eigen gemacht, aber nicht mehr im Sinne oder unter dem Einfluß Leonardos. In ihrem Streben auf Wiedergabe von großer Erregung und starkem Pathos sind es jetzt Halbfiguren der Judith, der Magdalena, von Sibyllen usf., deren Auffassung und Anordnung mit Leonardo nichts mehr zu tun hat. Wie das weibliche Existenzbild schließlich im XVIII. Jahrhundert, namentlich in Greuzes allegorischen Mädchengestalten der „Unschuld", der „Jugend", der „Freundschaft" usf. sich auslebte, zeigt es das, was Leonardo anstrebte, in süßlicher oder selbst perverser Ausartung.

Unser Versuch, nicht nur die Anregung zum weiblichen Existenzbild, wie es sich im zweiten und dritten Jahrzehnt des Cinquecento in Italien zu rascher, wenn auch kurzer Blüte entwickelte, sondern selbst die Anordnung, namentlich in der Haltung der Arme und Hände, hier wie im Bildnis überhaupt, auf das Vorbild eines einzelnen Meisters, und sei er so groß und einflußreich wie Leonardo, zurückzuführen, widerstrebt unserer gewohnten Anschauung, da wir sehen, wie die Meister der Porträtmalerei seit der Hochrenaissance ihre Bildnisse mit und ohne Hände in der freiesten und mannigfaltigsten Weise zu geben wissen. Aber die Anfänge der Porträtmalerei, wie wir sie vorstehend gerade nach dieser Richtung skizziert haben, zeigen uns, mit welchen Schwierigkeiten die Künstler beim Porträt in der Anordnung der Hände zu kämpfen hatten, und daß erst Leonardos Vorbilder sie zu freier Auffassung und Wiedergabe führten. Wir sahen, daß diese Befreiung von der alten Befangenheit nur langsam vor sich ging, daß selbst hervorragende Künstler sich deshalb möglichst eng an die Leonardoschen Vorbilder hielten, bis ihnen die neue Auffassung der Formen und Bewegung in Fleisch und Blut übergegangen war. In diese Zeit des Überganges und des Lernens gehören aber gerade diese weiblichen Idealbildnisse; in ihnen zeigt sich die Abhängigkeit und zugleich das Ringen nach eigenartiger Verwertung besonders stark. Dadurch widerlegt sich zugleich der naheliegende Einwand, daß die ähnliche Haltung der Arme und Hände, wie sie eine Reihe dieser weiblichen Idealbildnisse aufweisen, ganz natürlich sei, und daß jeder Künstler selbständig darauf habe kommen können. Zudem ist sie keineswegs so ganz natürlich. Wie die Rechte neben der Brust aufliegt, ist freilich eine gerade für eine Frau naheliegende Haltung, aber die Art, wie die Linke die Enden des von den Schultern herabgleitenden Gewandes zusammenrafft und wie dabei die Finger gelegt sind, ist ungewöhnlich, ja erscheint in der Kopie von Pedrini fast gesucht. Wenn dies Motiv trotzdem in jenen weiblichen Existenzbildern der lombardischen und venezianischen Meister mehr oder weniger treu nachgebildet ist, was Palma in seinem Berliner Frauenbild geradezu zu einer gezierten Haltung verleitet hat, so ist dies ein Beweis mehr, wie bereitwillig die Künstler einem großen Vorbild folgten, das sie durch seine Neuartigkeit und Kühnheit überraschte, durch seinen Geschmack und Schönheitssinn begeisterte.

SCHLUSS

ÜBERBLICK ÜBER LEONARDOS KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG

Während seines zweiten, mehrfaeh unterbroehenen Aufenthalts in Florenz zwischen den Jahren 1500 und 1507 hatte Leonardo seine künstlerische Tätigkeit noch einmal mit ungewöhnlichem Eifer wieder aufgenommen. Freilieh aueh hier, wie in Mailand, wieder infolge äußerer Anregung und unter starkem Druek von verschiedenen Seiten. Wie in der Zeit seines ersten Aufenthaltes in seiner Vaterstadt aueh die meisten Kunstwerke schon vorbereitet oder wenigstens erdaeht wurden, die der Künstler in Mailand ausführte, so entstanden jetzt in Florenz, außer den Werken, die er an Ort und Stelle ausführte, auch bereits die Pläne oder selbst die Entwürfe zu den wenigen Werken, die ihn naeh seiner Rückkehr nach Mailand und bis zu seinem Tode in Frankreich noch beschäftigten. In Florenz vollzieht sieh jetzt die letzte Wandlung des Künstlers, die bereits eine neue Entwieklung der italienischen Kunst vorbereitete, als die vom Meister angebahnte und durehgeführte Umgestaltung, die wir mit dem Namen der Hochrenaissanee bezeichnen, in Italien erst allmählich zur Geltung kam. In dem Wettkampf mit dem jungen cholerischen Michelangelo, der dem friedfertigen Leonardo in der Aufgabe der Sehlaehtenkartons zur Verherrlichung eingebildeter kriegeriseher Taten der Stadt Florenz aufgezwungen wurde, ein Wettkampf, an dem ganz Italien lebhaften Anteil nahm, vollzog sieh der Sieg der neuen Kunst und entwiekelten sieh schon die Keime zu der letzten großen Blüte der italienisehen Kunst im Barock. So erscheint in Leonardo die Entwicklung der Kunst Italiens, wie sie sieh im Laufe von ein paar Jahrhunderten darstellt, gewissermaßen zusammengefaßt. Seine Jugendwerke sind die letzte und höehste Entfaltung der Quattrocentokunst; in seinen bekannten Meisterwerken der Mailänder und der zweiten Florentiner Zeit gibt er der Kunst des Cinqueeento ihre Riehtung, und in seinen spätesten Werken bereitet er die letzte Phase der neueren Kunst, den Baroek, schon vor. Die außerordentliche Bedeutung Leonardos als Künstler, die sich in seiner Einwirkung auf die Kunst noch stärker bekundet als in seinen Kunstwerken, namentlich in den wenigen, meist sehadhaften Werken, die auf uns gekommen sind, kann man nur voll würdigen, man kann seine Entwicklung und seine Werke nur erkennen und richtig verstehen, wenn man diese seine Stellung zwisehen so verschiedenen Epochen der Kunst und sein Verhältnis zu ihnen im Auge behält.

Während der junge Leonardo als Schüler und dann als Gehilfe bei Verrocchio tätig war, also durch einen Zeitraum von fast einem Jahrzehnt, ist er ganz Quattrocentist, war er Mitarbeiter in einer Werkstatt, in der hauptsächlich Bildwerke ausgeführt wurden. Wie sein Lehrer

vor allem Bildhauer war, so wurde auch er zugleich zum Plastiker ausgebildet; daher haben auch seine Gemälde einen ausgesprochen plastischen Zug, der sich im Streben nach geschlossener Gruppierung, kräftiger Rundung und subtilster Durchmodellierung deutlich ausspricht. Michelangelo betrachtete sich als Bildhauer und fühlte sich nur wohl, wenn er den Meißel handhabte; aber seine Plastik, ja selbst seine Architektur ist eine ausgesprochen malerische. Gerade seine plastischen Hauptwerke, sein Juliusdenkmal und die Mediceergräber sind durchaus malerisch erfunden, hätten nur als Malereien vollendet werden können. Das Herrlichste, was er geschaffen hat, bleiben gerade seine großen malerischen Schöpfungen, die Deckenmalereien der Sixtinischen Kapelle und das Jüngste Gericht. Dagegen haben wir in den großen plastischen Werken Leonardos, die zerstört wurden oder nicht zur Ausführung gekommen sind, zweifellos den Verlust von hervorragendsten Bildwerken der Renaissance zu beklagen: das beweisen uns sowohl die Studien zu diesen großen Werken wie die kleineren plastischen Arbeiten des jungen Künstlers, die er noch in Verrocchios Werkstatt ausführte.

In diesen Jugendwerken, die entstanden, bis sich der Künstler ganz selbständig machte, zeigt sich bei allem frühreifen Können noch eine gewisse befangene Abhängigkeit vom Modell, während er seinem Lehrer gegenüber von vornherein besonders selbständig erscheint. Mit außerordentlicher Sorgfalt stellt er in der Verkündigung der Uffizien seine Figuren, modelliert sie in allen Einzelheiten durch, legt ihre Gewänder aufs sorgfältigste und charakterisiert sie nach Stoff und Farbe aufs peinlichste. Er kann sich nicht genug tun in der Ausführung der Blumen, die den Boden bedecken, und in den Einzelheiten der reichen Landschaft; er entwirft den Lesepult mit seinem reichen Ornamentschmuck wie ein selbständiges plastisches Dekorationsstück. Dabei gelingt es ihm aber noch nicht, den Aufbau zu einer ganz geschlossenen Gruppe zu gestalten. Hatte die kleine skizzenhafte Anbetung im Louvre bereits den Ansatz dazu gezeigt, so boten die einfacheren Darstellungen, die ihm in den frühesten erhaltenen Madonnenkompositionen gestellt wurden, eine leichtere Lösung. Schon in der Münchener Madonna weiß er diese Aufgabe glücklich zu lösen; der Aufbau im Dreieck ist hier streng und doch anscheinend unabsichtlich durchgeführt. In der mehrere Jahre späteren „Madonna Benois" ist die Komposition noch freier, ist die Gruppe feiner bewegt und plastisch meisterlich durchgearbeitet.

Noch weiter vorgeschritten in der künstlerischen Anordnung ist der Künstler in den Bildnissen, die in der letzten Zeit seiner Mitarbeit mit Verrocchio entstanden, sowohl in der köstlichen Marmorbüste der jungen

„Dame mit den Primeln“ im Bargello wie in dem wenig späteren Bildnis der Ginevra de' Benci, wie wir es nach der Kopie uns vervollständigt denken müssen. So meisterlich und stilvoll diese Madonnen und Bildnisse schon im Aufbau und in der Bewegung sind, verrät sich der junge Künstler — stand er doch damals erst im Anfang der zwanziger Jahre — noch im Ausdruck der Köpfe, die durch den fest geschlossenen Mund einen auffallend ernsten, fast mürrischen Zug haben. Das „süße leonardeske Lächeln“, das man mit Unrecht als sicherstes Kennzeichen für alle Werke des Meisters betrachtet, fehlt den Köpfen in den Werken der ersten Florentiner Zeit fast ganz, oder es ist — wie in der Münchener Madonna — nur ganz schüchtern angedeutet oder selbst — wie in der Madonna Benois — noch nicht geglückt und erscheint fast karikiert. Der mit Recht so bewunderte holdselige Ausdruck im Kopf von Leonardos Engel auf dem Bilde der „Taufe“ wird weniger durch den auch hier noch geschlossenen Mund als durch dessen Form und den begeisterten Aufschlag der Augen hervorgerufen.

Gleichzeitig mit jenen durch ihre gemessene Ruhe und den strengen Aufbau ausgezeichneten Frauenbildnissen entstanden in den letzten Jahren von Leonardos Werkstattgemeinschaft mit Verrocchio die drei Bronzereliefs, deren Kompositionen gerade durch den Reichtum ihrer Figuren und die außerordentlich dramatische Belebung charakterisiert sind, die auch in der wenige Jahre später entstandenen „Anbetung der Könige“ und stärker noch in den frühen Entwürfen zu der nicht ausgeführten „Anbetung der Hirten“ und im „hl. Hieronymus“ zur Geltung kommt. Es drängte den jungen Meister, während er Bilder des klassischen Aufbaues und gemessenster Ruhe schuf und sich in ihrer Durcharbeitung gar nicht genug tun konnte, auch der Fülle seiner Gesichte und der inneren Erregung in reichen, stark bewegten Kompositionen freien Lauf zu lassen.

In der „Anbetung der Könige“ wie im „hl. Hieronymus“ ließen die Schwierigkeiten der Ausführung und die Ablenkung durch immer neue Aufgaben und Probleme den Künstler nicht zum Abschluß kommen: in den Wachsmodellierungen für die wenig umfangreichen Bronzereliefs konnte er dagegen seine Fertigkeit im Bossieren in ähnlich freier Weise zeigen wie gleichzeitig in den Skizzen und Studien zu jenen reichen Anbetungsdarstellungen. In der freien Arbeit mit dem Modellierholz, das er meisterlich zu handhaben wußte, konnte er mit ähnlicher Leichtigkeit wie mit der Feder seine Gedanken zum Ausdruck bringen; aber während ihm die Federskizzen immer nur als flüchtige Niederschrift eines Gedankens, als Vorbereitung zu den Bildern oder Bildwerken dienten und nicht Selbstzweck waren, gelangen ihm hier in

raschem Wurf die reichsten und schwierigsten Kompositionen. Dadurch haben diese Reliefs für die volle Würdigung Leonardos ganz besondere Bedeutung.

Die Schwierigkeiten, die sich dem Künstler bei der Ausführung einer so großen Altartafel wie die „Anbetung der Könige" durch die Fülle der Figuren, die er darauf angebracht hatte, und die starke Bewegung und Erregung, die er in ihnen zum Ausdruck zu bringen suchte, entgegenstellten, und die ihn von der Weiterarbeit abschreckten, werden mit der Grund gewesen sein, daß er in der folgenden Zeit seine Kompositionen vereinfachte und dafür nach den Gesetzen der Symmetrie und Abwechslung, wie er sie jetzt auch theoretisch festzulegen suchte, noch gründlicher durcharbeitete. Die „Madonna in der Grotte" ist das erste und geradezu klassische Beispiel dafür; in der „Auferstehung" hat er diese Gesetze des Aufbaues in Form und Farbe noch stärker zum Ausdruck gebracht, um schließlich im „Abendmahl" einen höchsten, wieder neuen, der Darstellung angemessensten Ausdruck zu finden. Auch der Londoner Karton der „Anna Selbdritt", die erste Arbeit nach seiner Rückkehr nach Florenz, deren Entwurf vielleicht schon in Mailand entstand, ist noch nach denselben klassischen Gesetzen aufgebaut. Dagegen erscheint in dem Gemälde des gleichen Motivs, das er in Florenz entwarf und erst in Frankreich bis zu einem gewissen Ende führte, die Kunst des Meisters wieder wesentlich gewandelt. Dieser Wandel vollzog sich hauptsächlich bei der Arbeit am Karton zur „Schlacht bei Anghiari" und durch die Konkurrenz mit Michelangelo, in die er dabei hineingedrängt wurde. Auch die dürftigen Erinnerungen, die uns davon erhalten sind: verschiedene kleine, meist flüchtige Zeichnungen und Rubens' große Kohlezeichnung der Mittelgruppe mit dem Kampf um die Fahne, lassen deutlich erkennen, daß das Hauptstreben des Künstlers auf Anordnung in eng geschlossenen Gruppen ging, auf eine Massierung und Verschränkung, neben der die strengen Aufbauten im hochgestellten Dreieck in seinen Bildern der ersten Mailänder Zeit noch fast locker erscheinen. Dasselbe Prinzip bekundet sich ebenso stark in dem Pariser Gemälde der „Anna Selbdritt" und ähnlich in den verschiedenen Entwürfen zu seinen Ledadarstellungen. In fast plastischem Sinne sind diese Kompositionen zu einem Block zusammengeballt, aus dem sich der Beschauer die einzelnen Gestalten mühsam herausmodellieren muß. Diese Blockwirkung der Komposition wird noch verstärkt durch das kräftige Helldunkel, in das die Gruppen eingehüllt sind und die größere Fülle und Kraft in den Formen seiner Gestalten, wie sie sich im „Abendmahl" und namentlich in der „Schlacht" schon vorbereiten.

Diesem Aufbau, der komplizierten Linienführung und den Kontrasten in den Bewegungen entspricht stärkste Belebung im Ausdruck, der in der „Schlacht“ als Ausbruch wildester Kampfeswut, in der „Anna Selbdritt“ dagegen als Zusammenklang inniger Liebesgemeinschaft sich ausspricht. So verschiedenartig sich also die innere Belebung in ihrer Richtung äußert, so gleichartig ist sie doch im Grunde. Im Aufbau wie in Bewegung und Ausdruck liegen hier schon die Keime zur Entwicklung des Barocks. Es ist daher erklärlich, daß wir gerade dem größten Barockmaler, Peter Paul Rubens, die beste Nachbildung wenigstens der Mittelgruppe des Schlachtkartons, des Kampfes um die Fahne, verdanken, und daß der starke Einfluß dieser Komposition sich in verschiedenen seiner Bilder deutlich geltend macht. Ebenso erklärlich ist es auch, daß Leonardos neue Auffassung und Kompositionsart auf seinen Konkurrenten in Florenz, auf Michelangelo, so ablehnend dieser sich gegen den älteren Meister verhielt, doch wesentlich einwirkte. Sein damals entstandenes Rundbild der hl. Familie steht in der gesuchten Verschränkung der Figuren und ihrer starken Bewegtheit unter dem unmittelbaren Eindruck des Annenkartons, als eine Art von Konkurrenzarbeit, mit der Leonardo übertrumpft werden sollte, wie sich Wölfflin ausdrückt. Die Blockkomposition wird für Michelangelos plastische Gruppen hinfort die Regel. Dieser empfing aber auch sonst noch wesentliche Anregungen von Leonardo; so haben die Gefangenen am Grabmal Julius' II., zu dem die ersten Pläne in das Jahr 1505 fallen, ihre Vorbilder in den Gefesselten an Leonardos Entwürfen für das Sforza- und Trivulzi-Monument. In ganz anderer Richtung hat Leonardo durch den starken Gesichtsausdruck, wie er sich schon in der „Gioconda“ und später in den Entwürfen zu den Halbfiguren des „Bacchus“ und des „jugendlichen Johannes“ bis zur Karikatur gesteigert ausspricht, auf die Entwicklung von Correggio eingewirkt; er hat dadurch wieder in anderer, eigentümlicher Weise die Ausbildung des Barocks vorbereitet.

Leonardos Kunst steht dem, was sich heute Kunst nennt, völlig fern. Ein Maler, der als Leitsatz ausspricht, daß die Modellierung die Seele der Malerei sei, der in der Durchführung seiner Gemälde so weit ging, daß er sie nie als vollendet betrachtete und daher nicht aus der Hand geben wollte, der dabei gründlichstes Studium der Natur als Vorbedingung aller Kunst erklärte, kann bei den modernen Künstlern, die in ihren Malwerken über das flüchtigste Andeuten nicht hinausgehen und die Natur als Basis für die Kunst nicht mehr anerkennen wollen, kein Interesse mehr erwecken, geschweige sie erwärmen. Schon dem Impressionismus standen Leonardos Werke fern. Daß diese Gleich-

gültigkeit gegen den Meister seitens unserer modernen Künstler auch in der Kunstkritik, die doch mehr oder weniger von der gesamten Kunstrichtung der Zeit abhängig ist, trotz der jahrhundertelangen uneingeschränkten Bewunderung, einmal zum Ausdruck kommen würde, war vorauszusehen. Nach einzelnen früheren Anspielungen, die keine sonderliche Begeisterung für den Meister erkennen ließen, ist kürzlich einer der betriebsamsten und vielfach verdienstlichen artcritics, B. Berenson, in einem langen Aufsatz, auf den ich schon in der Einleitung hingewiesen habe, gegen Leonardo vorgegangen; er gipfelt darin, daß er ihn als Manieristen, der den übelsten Einfluß auf die spätere Kunst gehabt habe, an den Pranger stellt. Es ist nicht unsere Sache, Leonardo dagegen zu verteidigen; es wird vielmehr Sache der Freunde Berensons sein, diese — sagen wir: Entgleisung zu erklären; wohl aber lohnt es sich zum Schluß, aus einem kurzen Überblick über die Eigenart des Künstlers anzudeuten, welche Eigentümlichkeiten zu einer so schroffen Ablehnung führen konnten. Denn Fehler und Schwächen hat auch der größte Genius; wo Licht ist, ist auch Schatten.

Leonardo war ausübender Künstler und zugleich wissenschaftlicher Forscher, Erfinder und Ingenieur; dies war er sogar in einem Maße und Umfang, daß seine Betätigung als Künstler dadurch stark beeinflußt und zum Teil auch beeinträchtigt wurde. Seiner Phantasie hat er nur ausnahmsweise freien Lauf gelassen; auch in seinen Zeichnungen nicht, da er diese nicht — wie etwa Rembrandt — als in sich abgeschlossene Kompositionen, sondern fast ausnahmslos nur als flüchtige Studien und Vorbereitungen zu Bildern entwarf, zu deren Ausführung er, wenn überhaupt, oft erst nach langer Zeit gelangte, und die er fast nie treu benutzte. Volle Beherrschung der Natur galt ihm als Vorbedingung für jedes Kunstwerk; strenge Gesetzmäßigkeit und liebevollste Durchführung waren ihm oberste Grundsätze bei seinen Arbeiten. Er glaubte sich nie genug tun zu können, weder in der Vorbereitung noch in der Ausführung; für beides fühlte er sich nur seinem künstlerischen Gewissen verantwortlich. Während er an der Arbeit war, vergaß er fast den Auftraggeber, wollte er das Kunstwerk erst abgeben, wenn es ihn selbst voll befriedigte. Das war aber nie der Fall; da bei ihm eine Idee die andere drängte und daraus immer neue Aufgaben an ihn herantraten, stellte er die alten Arbeiten zurück, in der Hoffnung, sie allmählich fertigzustellen. Daher gab er sie nur aus der Hand, vollendete sie oberflächlich — wie er meinte —, wenn er dazu geradezu gezwungen wurde. Wenn ein solcher äußerer Druck nicht auf ihn ausgeübt wurde, so begleiteten ihn — wie wir von der „Gioconda“ und von der „Anna Selbdritt“ wissen — seine Bilder durch

Jahrzehnte selbst auf seinen weiten Wanderungen; und doch erklärte er auch diese Bilder nie für vollendet. Wenn man von der Mona Lisa behauptet, sie sei verputzt, so sind die „fehlenden Lasuren“, die man auf Rechnung des Restaurators setzt, vielmehr auf den „unfertigen“ Zustand des Bildes zu setzen, obgleich heute unserer modernen Empfindung das Bild überfertig erscheint.

Leonardo geht auch in seiner Kunst von schärfster Naturbeobachtung aus, und aus der Erkenntnis, die er dadurch gewinnt, zieht er ganz bewußt und streng seine Folgerungen nach allen Richtungen. Wie von der Natur überhaupt geht er auch vom Individuum aus, schafft aber Abstraktes, schafft einen Typus daraus. Die naive Freude an der Natur und ihre schlichte Wiedergabe mit allen Zufälligkeiten, wie sie uns in den Werken des Quattrocento so ergötzt und erquickt, können wir nur noch in Leonardos ersten Jugendwerken entdecken: aus der vollsten Kenntnis der Natur heraus schafft er für ihre künstlerische Wiedergabe eigene Gesetze, welche die Blüte der Kunst in der Hochrenaissance heraufführen und sie beherrschen, und die zum Teil bis in unsere Zeit als maßgebend galten. An die Stelle der Zufälligkeit setzt er die Gesetzmäßigkeit. Im Aufbau verlangt er Ebenmaß und strenge Geschlossenheit. In der Bewegung der Figuren gibt er dem Kontrapost, den gleichzeitig wenig ältere Quattrocentokünstler gelegentlich und naiv schon gehandhabt hatten, gesetzliche Form und verschafft ihm in der Ponderierung der Bewegungen das notwendige Gegengewicht. In seinen Gestalten kopiert er nicht etwa Modelle, die sich ihm zufällig boten, sondern er schafft Typen der Jugend und des Alters, Typen der verschiedenen Geschlechter und bildet sie nach den von ihm wissenschaftlich aufs gründlichste studierten Formen in möglichter Vollendung, namentlich auch in der Gesichtsbildung. Selbst im Ausdruck, auf den er womöglich noch höheren Wert legt als auf Formenschönheit, strebt er eine gewisse Typisierung an, die namentlich in seinem faszinierenden Lächeln als Ausdruck beseligter Ruhe zu Geltung kommt. Die Schönheit seiner Gestalten entspringt aus der Erkenntnis der Gesetze des Körperbaues; die Entartung desselben zeigt er in seinen Karikaturen, in denen er zugleich die Veränderung der schönen Form durch den Ausbruch der Leidenschaften zum Ausdruck bringt. In bewegten Darstellungen bekundet sich seine außerordentliche Beobachtungsgabe, indem er den Ausdruck mannigfaltigster Erregung und wildester Leidenschaft doch auf bestimmte Regeln der Mimik zurückführt, die er in seinen bekannten, von seinen Zeitgenossen, namentlich auch diesseits der Alpen, viel bewunderten Karikaturen aufs eingehendste studiert und versucht. Auch in der Wahl der Farben, in ihrer Zusammenstellung und Abtönung, in der

Belichtung und im Helldunkel, wie in der Technik seiner Kunst sucht er nach leitenden Gesetzen und führt danach seine Kunstwerke aus. Aber er beweist andrerseits gerade in seinen Werken, daß seine Vorschriften keine starre Schablone sind; in jeder Schöpfung ist er neu, hat er seine neuen Anschauungen regelmäßig dem Motiv angepaßt. Untergeordnete Nachfolger haben ihm sklavisch nachgeahmt, aber geniale Zeitgenossen hat er aufs stärkste beeinflußt und in neue Bahnen gewiesen: einen Raphael, einen Correggio, selbst einen Michelangelo — der beste Beweis, daß seine Vorschriften keine starren Schranken setzen, sondern in hohem Grade anregten und belebten.

Dieses regelmäßig bis zum Äußersten durchgeführte Streben, auch in den Gemälden die Ursachen der Erscheinungen zu ergründen und ihre Gesetze nach allen Richtungen zur Geltung zu bringen, hat zur Folge gehabt, daß die große Mehrzahl von Leonardos Bildern nicht fertiggemalt sind. Seine Entdecker- und Erfinderfreude, der wir seine treffliche Technik der Ölmalerei verdanken, hat aber auch verschuldet, daß sein größtes Meisterwerk, das Abendmahl, infolge seiner Behandlung in einer neuen Technik nur als Ruine auf uns gekommen ist. Seine außerordentliche Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, die ihn immer wieder von neuem an die Umarbeitung und Durchführung seiner Gemälde gehen ließ, bewirkte, daß diese, obgleich teilweise noch unvollendet, in anderen Teilen übermäßig durchgeführt erscheinen. Dies tritt besonders stark hervor in dem Bestreben, die innerste Beseelung bei jugendlichen Gestalten durch ein eigentümliches, in seinen späteren Werken immer stärker hervortretendes Lächeln zum Ausdruck zu bringen, was namentlich beim jungen Johannes im Louvre als ein für den Wüstenprediger wenig passendes, fast grimassierendes Lächeln wirkt. So haben einzelne Werke des Künstlers durch ihren unvollendeten Zustand oder durch übertriebene Durchführung einzelner Teile gewisse Schwächen, die namentlich der modernen Kunstrichtung unangenehm auffallen mögen, aber diese verschwinden neben ihren außerordentlichen Schönheiten. Dadurch daß Leonardo die Kunst aus den verfahrenen Geleisen des Individualismus und Naturalismus des Quattrocento in ganz neue Bahnen führte, daß er die von ihm gefundenen Gesetze im Aufbau, in Bewegung, Ausdruck, Farbe und Helldunkel in seinen Lehren wie in seinen Werken aufs gründlichste und ausdrucksvollste verdeutlichte, hat er zugleich eine neue Blüte der Kunst heraufgeführt, die nur in der griechischen Kunst ein Gegenstück besitzt; er hat aber zugleich die Keime gelegt zur weiteren Kunstentwicklung bis auf unsere Tage. Der Eifer und die Gründlichkeit, mit der die Leonardo-Forschung und die Veröffentlichung seines gesamten künst-

lerischen und literarischen Nachlasses in neuester Zeit in Angriff genommen ist, wie noch nie das Werk eines Künstlers, ist der beste Beweis, daß auch die Jetztzeit, trotz grundverschiedener Kunstrichtung, noch anerkennt, was Leonardo geleistet hat, was die Kunst ihm für alle Zeiten verdankt.



Abb. 71. Ausschnitt aus dem von Leonardo übermalten Teil der Landschaft in Verrocchios Taufe.
Florenz, Uffizien.

W. von Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel

Eine vergessene Gattung der deutschen Kleinplastik. Quart. Mit 8 Tafeln und 30 Textabbildungen. Gebunden 30 Mark.

Seit dem Jahre 1876 ist keine Arbeit über das eigenartige Gebiet gotischer Formmodel erschienen. Um so begrüßenswerter ist die vorliegende Publikation, die die einschlägigen Probleme der Technik und Provenienz aufs gründlichste behandelt und einwandfrei löst. Dieses kulturgeschichtlich interessante Gebiet der volkstümlichen Kunstschätzung der Formmodel ist noch so unbeackert, daß auch die kunsthistorische Forschung die elementarsten Tatsachen neu zu erforschen hat. Das Werk schöpft sein fast lückenloses Material aus vielen deutschen Museen. (Sascha Schwabacher.)

Botticelli, Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie

Nachbildungen der Originale im Kupferstichkabinett zu Berlin und in der Bibliothek des Vatikans. Mit einer Einleitung und der Erklärung der Darstellungen herausgegeben von F. Lippmann. Groß-Quart. 92 Tafeln in Lichtdruck, davon eine siebenfarbig, und 80 Seiten Text mit 24 Abbildungen. Gebunden in Ganzleinen 480 Mark, in Halbpergament 580 Mark.

Oskar Fischel, Dante und die Künstler

Herausgegeben vom Ausschuss für eine deutsche Dante-Feier. Quart. 56 Seiten und 67 Abbildungen auf 60 Tafeln. In Halbleinen gebunden 60 Mark.

Das unfaßbare Element von Dantes Gestaltungskraft wird immer unbegreiflich bleiben. Aber wo seine Erklärer mit Kommentaren und Anmerkungen nur Schlingen umherlegten, in denen sich der Intellekt des Lesers verstrickt, haben schöpferische Naturen den Dichter besser zu deuten verstanden; was jenen fehlte, war den Künstlern in Fülle gegeben: Anschauung; sie lehren den bildnerischsten und bilderreichsten aller Dichter mit den Augen lesen. — Und darum sollten sie die nächsten sein, die bei seiner Feier zu Worte kommen. Immer waren es die tiefsinnigen Künstler, denen sich ein ganzes Bild seines Schaffens erschloss. Sie verkörpern in ihren Schöpfungen jedesmal einen Wesenszug von ihm und fühlen sich durch ihn in ihrer eigenen Schaffenskraft bestärkt. Von Giotto über Botticelli und Signorelli zu Raphael und Michelangelo, von Rossetti zu Rodin und Hodler geht die Höhenwanderung, von der sich jedesmal ein neuer Überraschungsblick auf das mächtige Massiv von Dantes Erscheinung gewinnen lässt, jedesmal ein ganzes, geschlossenes Bild.

Oskar Fischel, Raphael und Dante

Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Lexikon-Oktav. Mit 13 Illustrationen. Geheftet 10 Mark.

Eine reich und schön illustrierte Studie über Raphael und Dante, die in erfreulicher undoktrinärer Weise die Beziehungen des großen Malers zu dem großen Dichter auf geistigem Gebiete erörtert und dem wiedererwachenden Interesse an Raphael erfreulich entgegenkommt. (Der Sammler.)

Oskar Fischel, Die Zeichnungen der Umbrer

Mit 9 Tafeln in Lichtdruck, einer Tafel in Kornätzung und 343 Textabbildungen. Folio. Geheftet 120 Mark.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit darf als ein besonders guter Kenner von Zeichnungen gelten. Ein erstaunliches Formengedächtnis und langjährige eingehendste Studien haben ihn wohl zum besten auf dem Gebiete der umbrischen Zeichnung und Malerei gemacht, und eine glückliche Kombinationsgabe läßt ihn wertvolle, bisher ungeklärte Zusammenhänge erkennen. Das Werk ist in zwei Teile gegliedert: der erste enthält die zusammenfassende historische Darstellung des Gebiets, der zweite die Urkunden, nämlich einen überaus sorgfältigen kritischen Katalog. Gute Abbildungen sind beiden Abschnitten in großer Zahl beigegeben. (F. Schottmüller.)

Valerian von Loga, Francisco de Goya

Zweite, vermehrte Auflage. VII, 247 Seiten Text und 144 Abbildungen auf 97 Tafeln. Quart. Gebunden in Halbleinen 150 Mark, in Halbleder 200 Mark.

Logas Goya-Biographie ist bei ihrem ersten Erscheinen von berufener Kritik als eine Musterleistung deutscher Kunstgeschichtsforschung bezeichnet worden. Die vorliegende neue Auflage mußte leider ohne den Anteil des 1918 verstorbenen Autors vor sich gehen. Der Abbildungsteil enthält mancherlei Verbesserungen und Erweiterungen: auch sind Abbildungen nach einigen bisher noch nicht veröffentlichten Zeichnungen hinzugekommen. Die neue Ausgabe wird sich durch die geschmackvolle Ausstattung und den schönen Einband noch besonders empfehlen.

Michelagniolo Buonarroti, Die Dichtungen des

Herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von Dr. Karl Frey. Mit einer Radierung und einer Heliogravüre. Lexikon-Oktav. Geheftet 80 Mark, gebunden in Ganzleinen 100 Mark.

Michelangelos Gedichte

In deutscher Übertragung von Henry Thode. Geheftet 25 Mark, gebunden in Ganzleinen 40 Mark.

Wolfgang von Oettingen, Daniel Chodowiecki

Ein Berliner Künstlerleben im 18. Jahrhundert. Mit Tafeln und Abbildungen im Text. Lexikon-Oktav. Geheftet 45 Mark, gebunden in Ganzleinen 60 Mark.

Wolfgang von Oettingen, Unter der Sonne Homers

Erlebnisse und Bekenntnisse eines Dilettanten. Neue Ausgabe. Oktav. Geheftet 15 Mark, in Leder gebunden 36 Mark.

Prudentius-Handschriften, Die illustrierten

Herausgegeben von Richard Stettiner. Tafelband: 695 Handschriftenseiten auf 200 Tafeln in Lichtdruck. Mit einer Einleitung und drei ausführlichen Verzeichnissen. Quart. Gebunden 240 Mark.

Raphaels Zeichnungen. Herausgegeben von Oskar Fischel

1. Abteilung: Enthaltend die Blätter der umbrischen Zeit. Mit einleitendem und beschreibendem Text (86 Seiten Groß-Quart mit 71 Abbildungen). In Mappe. Groß-Folio-Format. Preis 500 Mark. / 2. Abteilung: Florentiner Eindrücke und Skizzenbücher. 39 Faksimile-Lichtdrucke. Mit einleitendem und beschreibendem Text. In Mappe. Groß-Folio-Format. Preis 500 Mark. 3. Abteilung: Florentiner Madonnen. Mit einleitendem und beschreibendem Text. In Mappe. (Soll Herbst 1921 erscheinen). Das ganze Werk wird in 12 Abteilungen vollständig werden.

In diesem Werk soll alles, was von Raphaels Zeichnungen vorhanden ist, wiedergegeben werden. Es ist die größte Vollständigkeit erstrebt, indem das weithin verstreute Material vereinigt, viele authentische Zeichnungen und manche altberühmte, aber verschollene Blätter wieder aufgesucht und ans Licht gebracht, die teilweise ganz unbekannten Sammlungen von Oxford, Lille, Montpellier usw. in ihrer Gesamtheit reproduziert werden. Auf die Treue der Reproduktionen in Lichtdruck, deren Herstellung zum größten Teil in der Reichsdruckerei, zum Teil in Oxford und London erfolgte, ist der größte Wert gelegt: Die Technik und die Farben der Originale, die Tönung des Papiers suchte man genau wiederzugeben, auch wurde das Format sehr groß gewählt, um selbst die umfangreichen Blätter im Maßstab des Originals darzustellen.

Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte

2 Bände. Herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln. Band 1. Lexikon-Oktav. Geheftet 75 Mark, gebunden in Ganzleinen 100 Mark. — Liebhaberausgabe auf Bütten gedruckt und in Ganzpergament gebunden 200 Mark. (Band 2 befindet sich unter der Presse.) — Italienische Textausgabe.

In bessere Hände konnte die neue Ausgabe von „Le Maraviglie dell' Arte" von Ridolfi nicht gelangen als in jene des Freiherrn von Hadeln, der sich schon seit längerer Zeit einen guten Ruf auf dem Gebiete der venezianischen Kunst erworben hat. Er hat keine Mühe gescheut, auch die kleinsten Details richtigzustellen, keine Daten wurden vernachlässigt, um ein brauchbares Buch herzustellen, das man jederzeit getrost zu Rate ziehen kann. Bisher liegt der erste Teil vor, der einfach mustergültig ist und zugleich verspricht, daß auch der Schlußband auf gleicher) Höhe stehen werde. (Wiener Zeitung.)

Paul Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento

Mit 143 Abbildungen. Lexikon-Oktav. Geheftet 25 Mark, gebunden 40 Mark.

Über der sienesischen Kunst liegt der üblichen Vorstellung nach ein Schimmer von Märchenpracht. Daß neben dieser faszinierenden Kunst des farbigen Scheins schon das 14., vor allem aber das 15. Jahrhundert in Siena auch eine glänzende Plastik erstehen sah, ist weniger bekannt. Die Ausstellung altsienesischer Kunst, die im Palazzo pubblico zu Siena stattfand, gab Schubring die Anregung zu dem vorliegenden Buch, das zunächst für das Quattrocento ein Gesamtbild der sienesischen Plastik gestattet, wie wir es bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur nicht besassen. (Zeitschrift für Aesthetik.)

Martin Spahn, Michelangelo und die Sixtinische Kapelle

Eine psychologisch-historische Studie über die Anfänge der abendländischen Religions- und Kulturspaltung. Mit 37 Abbildungen und einer Beilage. Lexikon-Oktav. Geheftet 25 Mark, gebunden 40 Mark.

Genaues Eindringen in Spahns Arbeit zeigt die außerordentliche Sorgfalt, mit der er sich ihr hingegeben hat, sowohl um die Entwicklung des Planes zu erklären, als besonders, um zu zeigen, wie der künstlerische Prozeß unter den gegebenen geschichtlichen und psychologischen Bedingungen sich allmählich vollziehen mußte. Eine Anzahl von Spezialuntersuchungen war hierfür nötig, die dem Buche außerordentlichen Wert verleihen. Dazu kommt eine Fülle wichtiger Belege und sonstigen Materials. Das Buch, das überdies mit einer Anzahl wertvoller, urkundlich wichtiger Abbildungen versehen ist, wird gewiß nicht verfehlen, noch mancherlei Widerspruch zu erregen, dem es durch seine Selbständigkeit ausgesetzt ist, wird aber gerade darum aufklärend und weiter förderlich wirken. (Kunstchronik.)

Anton Springer, Albrecht Dürer

Mit vielen Tafeln und Textillustrationen. Lexikon-Oktav. Geheftet 25 Mark, gebunden 40 Mark.

Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien

Zweite, verbesserte Auflage. Lexikon-Oktav. Mit 76 Illustrationen. Gebunden 100 Mark.

Man darf Thodes »Franz von Assisi« zu den bedeutendsten Werken der kunstgeschichtlichen Forschung unserer Tage rechnen. Eine große Auffassung durchweht das Ganze, wirkliche Herzenswärme tritt an die Einwertung der einzigartigen Persönlichkeit heran, auf welche ausgebreitete Denkmälerkenntnis einen herrlichen Schatz vielbewunderter Werke italienischer Kunst feinfühligst zu beziehen versteht. (Allgem. Literaturblatt.)



